

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Katedra estetiky**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Veronika Adámková

**Kritické reakce na koncepci psychické  
distance Edwarda Bullougha**

**Critical reactions on Edward Bullough's  
concept of psychical distance**

**Praha 2012**

**Vedoucí práce:** PhDr. Mgr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Ráda bych touto cestou poděkovala svému školiteli PhDr. Mgr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za odborné vedení mé práce a čas věnovaný konzultacím.

Dále bych ráda poděkovala všem, kteří mi pomáhali se získáním pramenů, hlavně ze zahraničí.

V neposlední řadě děkuji své rodině a nejbližším přátelům za podporu a trpělivost.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 29. 07. 2012*

.....

*Veronika Adámková*

## **Abstrakt**

V této práci se zabýváme pojmem psychické distance představeným ve studii Edwarda Bullougha „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“. Na koncept psychické distance reagovalo průběžně množství autorů, někteří pojem odmítli a jiní se jej snažili obhájit. Nejprve jsme poskytli stručnou interpretaci Bulloughovy studie, se zaměřením na pasáže, které jsou nejčastěji citovány a zkoumány v uvedených interpretacích. Postupně interpretujeme a komparujeme nejznámější příspěvky k dané problematice s ohledem na Bulloughovu originální koncepci. Poukazujeme na rozdíl mezi pojmem psychické distance a estetického postoje, protože jsou řadou autorů zaměňovány. Práce se snaží přinést nový pohled na některé příspěvky reagující na Bulloughovu koncepci.

## **Klíčová slova**

Edward Bullough, psychická distance, estetický postoj, kritické reakce

## **Abstract**

In this thesis we are focusing at the notion of psychical distance first introduced in the work “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle” from Edward Bullough. There were many responses to the concept of psychical distance from many authors, some of them have rejected this notion, and others tried to support it. Initially we provided brief interpretation of Bullough’s work with the focus at parts, which are cited and investigated most frequently in mentioned interpretations. We are interpreting and comparing gradually the most popular works, which involve the notion of psychical distance with respect to Bullough’s original concept. We are pointing out the difference between notions psychical distance and aesthetic attitude, because they are mistaken one for another by many different authors. This thesis tries to provide new look at some papers responding to Bullough’s conception.

## **Keywords**

Edward Bullough, psychical distance, aesthetic attitude, critical responses

## Obsah

Úvod.....	7
1. Interpretace Buloughovy studie: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. ....	9
2. Komparace a interpretace příspěvků reagujících na Bulloughův koncept „psychické distance“ .....	13
2.1. Herbert Sidney Langfeld: The Aesthetic Attitude - Estetický postoj (1920).....	13
2.2. Emocionální distance v umění – Stephen Pepper (1946).....	19
2.3. Dickie a dvojí pohled na distanci .....	23
2.3.1. Dickie a analýza příspěvků hodnotících Bulloughovu distanci .....	23
2.3.2. Dickie a zamítnutí pojmu estetického postoje .....	28
2.3.3. Ohlasy na Dickieho kritiku pojmu estetického postoje - Casebier, Kemp a Saxena .....	30
2.3.4. Závěr - Dickie .....	32
2.4. Sheila Dawsonová: „Distancování“ jako estetický princip (1961) .....	33
2.5. Peter Lewis: Poznámka k divácké účasti a psychické distanci (1985) .....	48
2.6. Oswald Hanfling: Pět druhů distance.....	54
3. Bibliografie Bullougha .....	65
Závěr .....	67
Seznam použité literatury .....	70

## Úvod

Tato práce se zabývá tématem psychické distance. Dále se zabývá příspěvkem, které zmíněné téma zkoumají podrobněji. Neklade si za cíl zmapovat širokou problematiku estetického postoje, ale koncentrovat se na koncept *psychické distance*, který Edward Bullough zavedl ve svém nejznámějším článku: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“<sup>1</sup>. Práce bude pomocí interpretační a komparativní metody zkoumat jednotlivé příspěvky, které se přímo týkají Bulloughova pojmu, neboť byla sepsána řada příspěvků k dané tematice, ale ne všechny zvažují konkrétně Bulloughův pojem. Proto budeme zkoumat hlavně ty, které se pojmu dotýkají přímo a v širších souvislostech. I když se někteří autoři snaží daný koncept vyvrátit (jako například George Dickie)<sup>2</sup> a prokázat jeho neplatnost, jiní se jím nechávají inspirovat (Dawsonová, Hanfling), nebo tvoří koncept podobný (Stolnitz).

Původním plánem bylo rozdělit články dle postojů jednotlivých autorů, kteří se buď přiklání na stranu Bullougha, nebo se od něj kriticky odvracejí. Nicméně schůdnějším a přehlednějším postupem se jeví chronologické řazení podle roků, kdy vyšly jednotlivé příspěvky. Mezi vydáním Bulloughova článku a jeho hodnoceními je zdánlivá časová mezera, která je do jisté míry dána historickými událostmi (první světová válka). Reakce na Bulloughův pojem psychické distance však neustaly (poslední je patrně příspěvek Vlastimila Zusky<sup>3</sup>), proto se tato práce snaží vyzdvihnout hlavní argumenty jak pro tento pojem, tak proti tomuto pojmu a jejím cílem je ukázat jeho zajímavost a ohlas do dnešních dnů a také zhodnotit relevantnost některých negativních reakcí na Bulloughův způsob definování tohoto pojmu. V případě Dickieho se jedná o pozoruhodný úkaz, kdy autor tak moc bojuje za vyvrácení definice, až je jí nakonec uchvácen. V jednom ze svých článků („Mýtus estetického postoje“<sup>4</sup>) se totiž snaží existenci pojmu jako je distance vyvrátit úplně, ale v jiném (Bullough a koncept psychické distance<sup>5</sup>) se naopak snaží hájit některé Bulloughovy myšlenky proti jeho odpůrcům, a to tak mistrně, že vlastně není jisté, nakolik jeho pojem kritizuje a na kolik jej hájí (i když nevědomky) a dává tak návod i nám, jak máme proti případným výtkám postupovat.

---

<sup>1</sup> ‘Psychical distance’ as a factor in art and an aesthetic principle.

<sup>2</sup> Poukážeme na nejednoznačnost jeho tvrzení, neb v jednom článku koncept tvrdě kritizuje a v jiném se jím živě zabývá a v podstatě jej hájí proti kritickým úvahám, které jej zcela nepochopily.

<sup>3</sup> Zuska, Vlastimil: Mimesis-fikce-distance. K estetice XX. století, Praha, Triton, 2002.

<sup>4</sup> Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, American Philosophical Quarterly I, 1964, s. 55 - 65.

<sup>5</sup> Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, Philosophy and Phenomenological Research, roč. 22, č. 2, 1961, s. 233 - 238.

V první kapitole interpretujeme článek<sup>6</sup> Bullougha, kde pojem „psychické distance“ podrobně rozebírá a charakterizuje v různých souvislostech, a poté chronologicky přejdeme k jednotlivým příspěvkům, které na tuto práci reagují.

---

<sup>6</sup> Bullough, Edward: „Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, roč. 5, 1912, s. 87 - 118. Kromě originálu máme v tomto případě k dispozici i překlad Zdeňka Böhma: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 10 - 29.



## 1. Interpretace Buloughovy studie: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.

Edward Bullough představil koncept psychické distance ve svém článku „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“, který vyšel roku 1912 v *British Journal of Psychology*. Pojem psychické distance má objasnit, proč<sup>7</sup> jsme některé objekty schopni vnímat esteticky a jiné ne. Nicméně Bulloughův pojem „psychická distance“ zůstává otevřený interpretaci a můžeme jej chápat pouze v kontextu příkladů, které Bullough nabízí.<sup>8</sup>

Bullough sice upozorňuje na teoretické významy pojmu distance – *skutečná prostorová, reprezentovaná prostorová a časová*, ale zároveň dodává, že význam pojmu psychická distance se těmito evokacím pojmu distance vymyká a je spíše obecným smyslem. Bullough uvádí: „*Distance*“ tu však není pojednávána ani v jednom z těchto významů, ačkoli z této studie postupně vysvitne, že výše zmíněné druhy distance jsou přesněji řečeno speciálními formami zde zastávaného pojetí distance a veškeré estetické kvality, jež jim mohou náležet, se odvozují od distance v jejím obecném smyslu. Tímto obecným smyslem je „psychická distance“.“<sup>9</sup> Toto označení temporální a prostorové distance jako forem psychické distance může působit poněkud rušivě.<sup>10</sup> Proto je nutné chápat jej v předchozím kontextu, kdy Bullough označuje temporální distanci za faktor, který má vliv na naše hodnocení. Bylo by tedy přehlednější vysvětlit „formy“ distance – prostorovou a časovou jako faktory, které mohou ovlivnit psychickou distanci. Bullough se totiž k tomuto úvodnímu vymezení temporální a prostorové distance vrací až v souvislosti s variabilitou distance, kterou objasníme později.

Bullough poté nabízí příklad s mlhou a psychickou distancí popisuje následovně: „*Zdá se, že tato distance leží mezi naším vlastním já a jeho afekty, kdy je tento druhý termín použit v jeho nejširším významu jako cokoli, co působí na naši bytost – tělesně či duševně, jako např.*

---

<sup>7</sup> Psychická distance je explanačně silný pojem, který je schopen uspořádat velké množství dat aniž by měl odpověď na otázku, jak se to děje, pouze odpovídá, že vlivem distance.

<sup>8</sup> Kingsley upozorňuje, že pojem psychická distance nelze označit ani za metaforu, protože nesplňuje tři fáze objasnění, které má autor čtenáři nabídnout. Price, Kingsley: The Truth about Psychological Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 35, č. 4, 1977, s. 411-423.

<sup>9</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, (1912), *Estetika*, roč. 32, č. 1, Academia, 1995, s. 10.

<sup>10</sup> George Dickie v „Mýtu o estetickém postoji“ namítá, že fyzikální jevy jako čas a prostor nemohou být subsumovány pod pojem psychické distance. S tím samozřejmě musíme souhlasit, pokud přijmeme toto dělení doslova.

*počitek, vjem, emocionální stav či myšlenka.*<sup>11</sup> Jedná se tedy o utlumení afektů, které narušují estetické vnímání objektu, nebo jevu. Tohle je ale podle Bullougha jenom jedna ze dvou stránek distance. Jedná se o negativní stránku, neboli „inhibiční aspekt“, který nás odděluje, od praktické stránky věci, případně, jak to metaforicky podává Bullough: „... vyřazením jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já...“<sup>12</sup>. Druhou, pozitivní stránkou distance je získání nové zkušenosti na základě změněného vnímání, kterou jsme získali působením inhibičního aspektu. Z těchto dvou stránek distance Bullough vyvozuje, že distancované vnímání není naším běžným vnímáním. Na základě tohoto vymezení distance jako nového nevšedního pohledu, kdy se na objekty díváme z jejich dříve nepovšimnuté stránky, Bullough objasňuje distanci jako faktor v umění a také jako estetický princip: *„Náhly pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění. V tomto nejobecnějším smyslu působí distance ve veškerém umění. Z toho samého důvodu je také estetickým principem.“*<sup>13</sup>

Bullough označuje distanci jako „osobní“ vztah. Upozorňuje na lingvistický problém - některé termíny byly vynalezeny pro jiné účely než pro estetické úvahy, proto nejsou dostatečně vhodnými při estetických úvahách. Proto objasňuje, co termínem „osobní“ míní. Distance jako osobní vztah značí vztah vysoce emocionálně zabarvený, nikoli čistě intelektuální. Je to vztah zvláštního charakteru, protože osobní charakter je odfiltrován vyřazením praktické stránky věci, ale jeho původní konstituce zůstane zachována. Tento osobní, ale distancovaný vztah označuje Bullough jako *antinomii distance* (i když opět podotýká, že se jedná o „bezejmenný charakter našeho náhledu“, aby tak vyvrátil případné lingvistické výhrady vůči tomuto označení). Bullough dále uvádí, že v této antinomii je zahrnuta i shoda uměleckého díla s divákem (jeho intelektuálními a emocionálními vlastnostmi). Tato shoda musí být, podle Bullougha, tak úplná, aby byla slučitelná s udržení distance.<sup>14</sup> Bullough poukazuje na odborníka a profesionálního kritika, u kterých je vhodná míra shody ohrožena jejich kritickým profesionalismem a odborností, což označuje za praktické aktivity, které ohrožují jejich distanci. Bullough tak vysvětluje, že z jeho pohledu je kritika uměním, protože vyžaduje neustálé přepínání z praktického do distancovaného postoje

<sup>11</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>12</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>13</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>14</sup> Bullough tuto shodu vysvětluje na příkladu diváka sledujícího Shakespearovu hru Othello. Tento příklad bude rozebírán více v souvislosti s problémem divácké účasti na hře v kapitole věnované Lewisovi.

a naopak. Umělci také potřebují distanci, aby odhlédli od své silně osobní zkušenosti a byli ji schopni předat divákům (vnímatelům). Bullough v této souvislosti uvádí větu, která se později stává terčem mnohých nedorozumění<sup>15</sup>: „Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“ Bullough tím směřuje k další charakteristice distance, a to její variabilitě. Bullough uvádí, že distance připouští odstupňování. Toto odstupňování je dáno na jedné straně povahou objektu, která vyžaduje větší, či menší stupeň distance, a na druhé straně schopností jedince udržet si potřebnou distanci. Bullough podotýká, že stupeň distance se může lišit jednak u různých jedinců, ale také u stejného jedince (v reakci na různé objekty a různé druhy umění). Vzhledem na variabilitu distance Bullough rozlišuje okrajové případy, kdy již dochází ke ztrátě distance a tím estetického porozumění a hodnocení: „*Distanci je možno ztratit dvěma způsoby: buď „pod – distancováním“ nebo „pře – distancováním“, „Pod – distancování“ je nejobvyklejší chybou subjektu, nadměrná distance je často chybou umění, zvláště umění minulosti.*“<sup>16</sup> V případě pod – distancování se nám dílo jeví například jako hrubě naturalistické, v případě pře – distancování se může zdát absurdním či nepravděpodobným. Bullough upozorňuje, že některá umění v minulosti záměrně využívala jeden z těchto dvou krajních případů, podle toho na jakou skupinu lidí a jakým způsobem chtěla působit. Bullough zavádí ještě jeden pojem a to distanční limit, který vysvětluje v souvislosti s pod – distancováním. Tento limit je mezí, ve které dochází ke ztrátě distance. Tato mez je rozdílná pro běžné lidi a umělce. Umělci ji mají obvykle nižší (například při vnímání nahého těla). Tento rozdíl v distančním limitu může vést k nepochopení umění diváky, proto musí umělec brát na zřetel tento distanční limit a v souladu s ním tvořit. Variabilitu distance ukazuje Bullough na různých typech umění (divadlo, tanec, sochařství, malířství, architektura a hudba). Tato umění mají různé formy prezentování, které na nás působí větší, či menší mírou distance.

Distanční limit je podstatný pro Bulloughovo vymezení distance jako psychologické formulace anti – realismu umění: „*To, že veškeré umění vyžaduje distanční limit, za kterým, a pouze v rámci distance, se stává estetické hodnocení možným, je psychologickou formulací obecné charakteristiky umění, totiž jeho anti – realistické povahy.*“<sup>17</sup> Bullough dodává, že anti – realistické umění poukazuje na umění, které není čistou imitací přírody a jeho charakter je umělý. Také poukazuje na proměnu pohledu při tvorbě umění. Bullough upozorňuje, že

<sup>15</sup> Zejména u interpretace distance Sheilou Dawsonovou, jak ukážeme později.

<sup>16</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>17</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 17.

umění se přirozeně snaží přiblížit přírodě, ale nemělo by dojít k překročení distančního limitu (například naturalismus se občas této chyby dopouští). Idealistické umění se naopak blíží pře – distancování. Tento jev můžeme pozorovat na historických proměnách estetického ocenění umění. Velká distance byla pocíťována jako esenciální rys uměleckosti například v dobách nízké úrovně kultury. Naopak období rozkvětu se podle Bullougha vyznačovala malou distancí v umění. Většina estetických teorií se snažila popsat umění jedním z následujících protikladů pojmů, jako jsou „senzuální“ a „spirituální“, „zvláštní“ a „typické“, „idealistické“ a „realistické“. Bullough však upozorňuje, že tyto zdánlivé protiklady docházejí syntézy díky fundamentálnímu principu distance. Rozdíl mezi těmito pojmy, které se snaží jednostranně vystihnout povahu umění, není dán odlišnými uměleckými postupy, ale je to rozdíl ve stupni distanční meze a to jak na straně publika, tak i na straně umělce.

V závěrečné části studie o psychické distanci, kterou někteří interpreti opomenuli<sup>18</sup>, charakterizuje Bullough psychickou distanci jako estetický princip. V tomto smyslu funguje distance jako kritérium odlišení příjemného od krásného, jako fáze umělecké činnosti a jako charakteristický rys „estetického vědomí“. Rozdíl mezi příjemným a krásným vymezuje prezence, či absence distance. Příjemné definuje Bullough jako ne - distancovanou libost, zatímco krásné, jako estetická hodnota, vyžaduje distanci. Bullough dále rozvádí problém estetické hodnoty „vyšších“ (zrak, sluch) a „nižších“ smyslů (čich, chuť), který je ovlivněn vztahem mezi příjemným a krásným. Bullough uvádí řadu příkladů, kterým se budeme věnovat u jednotlivých interpretací jeho koncepce psychické distance. Distanci označuje Bullough za formální aspekt tvorby. Bullough kritizuje koncepci „sebeexprese“, která se pro uměleckou tvorbu jeví jako nedostatečná: „Stručně řečeno, místo aby byla „sebeexpresí“, je umělecká tvorba nepřímou formulací distancovaného mentálního obsahu.“<sup>19</sup> Bullough v závěru zdůrazňuje, že distance také činí z objektu „cíl sám o sobě“, a dále poskytuje jedno ze speciálních kritérií estetických hodnot. Toto kritérium odlišuje estetické hodnoty od hodnot praktických - utilitárních, vědeckých, nebo společenských (etických). Z toho důvodu se psychická distance stává jedním z rozlišujících rysů „estetického vědomí“.

---

<sup>18</sup> Jak upozorňuje Price, Kingsley: The Truth about Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 35, č. 4, 1977, s. 411-423.

<sup>19</sup> Kurzíva je v tomto případě součástí citace, ale jen v uvedeném rozsahu. Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 27.

## 2. Komparace a interpretace příspěvků reagujících na Bulloughův koncept „psychické distance“.

Od vydání Bulloughovy studie o psychické distanci roku 1912 uplynulo sedm let, než se objevil příspěvek amerického psychologa Herberta Sidney Langfelda<sup>20</sup>, tato kniha byla vydána nedlouho po válce, takže ještě odráží válečnou problematiku.

### 2.1. Herbert Sidney Langfeld: The Aesthetic Attitude - Estetický postoj (1920)

Kniha o estetickém postoji<sup>21</sup> Herberta Sidney Langfelda vzniká ještě v době Bulloughova života (Bullough umírá v září roku 1934). Je tedy patrně prvním příspěvkem reagujícím na Bulloughovu studii o psychické distanci. Usuzujeme tak ze zkoumání, která jsme v tomto směru podnikli. Mezi lety 1912 až 1934 se příspěvky do periodik *The British Journal of Psychology* týkaly převážně psychologické problematiky. Bulloughův příspěvek o psychické distanci, který směřoval k estetické problematice, zůstal bez odezvy. Bullough přispěl již dříve do zmíněného periodika *The British Journal of Psychology* příspěvky o vnímání barev, jež experimentálně zkoumal mezi lety 1907 až 1910 (tento experiment probereme později). Bullough doplnil jeho poznatky i vhodnými tabulkami a barevnými přílohami, které jsou dodnes pozoruhodné svým provedením (nalepené obdélníky s různými typy barev působí jednak vizuální, ale i haptickou kvalitou). Zajímavostí je, že Bullough pomáhal od roku 1928 s výběrem textů, které byly v časopise *The British Journal of Psychology* publikovány. Bullough se také zabýval otázkou vztahu estetiky a psychologie, roku 1919 mu byl v *The British Journal of Psychology* otištěn článek nazvaný „Vztah estetiky k psychologii“,<sup>22</sup> o kterém se zmíníme v závěrečné kapitole této práce věnované Bulloughovu životu a jeho dílu.

Herbert Sidney Langfeld zkoumá estetickou problematiku pod dojmem současných psychologických výzkumů. Estetický postoj, který prezentoval, musíme tedy chápat

---

<sup>20</sup> Herbert Sidney Langfeld (1879 - 1958) se narodil ve Filadelfii, při studiích na Haverford College uvažoval o diplomatické kariéře, ale poté se jeho zájem přesunul ke studiu psychologie, doktorát z psychologie obdržel roku 1909 v Berlíně. V době, kdy vydal knihu o Estetickém postoji, působil na univerzitě v Harvardu jako „assistant professor“ (odborný asistent). Bartlett, Frederic C.: Herbert Sidney Langfeld: 1879-1958, *The American Journal of Psychology*, 1958, s. 616 - 619.

<sup>21</sup> Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920.

<sup>22</sup> Bullough, Edward: The Relation of Aesthetics to Psychology, *The British Journal of Psychology*, roč. 10, č. 1, 1919, s. 43- 50.

v souvislostech s dobovou problematikou psychologie a v historickém kontextu situace po první světové válce. Jeho kniha je prokládána řadou příkladů nejen z uměleckého světa, ale i z běžných lidských situací. Vzhledem k tématu této práce nemůžeme interpretovat knihu celou, jelikož náš zájem se soustředí na téma psychické distance ve studii Edwarda Bullougha a ne na estetický postoj, se kterým je však často dávána do souvislostí.

V rámci celé knihy, která se soustřeďuje hlavně na téma estetického postoje je věnováno několik úseků Bulloughově pojmu psychická distance. Langfeld uvádí<sup>23</sup>, že teorie psychické distance Dr. Bullougha<sup>24</sup> je jedním z nejhodnotnějších popisů souvisejících s určením esenciálních podmínek pro vnímání krásy.

Langfeld vysvětluje pojem psychické distance jako pojem metaforický, který neznamena čistě prostorové ani časové odloučení. Upozorňuje na zavádějící charakter pojmu „psychická distance“, který může mít pro čtenáře až mystický charakter, ale jenž je Bulloughem jasně vysvětlen na zdařilých příkladech. Langfeld se při vysvětlování pojmu distance nechává volně inspirovat Bulloughovým příkladem mlhy na moři a využívá vlastního příkladu, na kterém demonstuje své pochopení Bulloughova díla. Popisuje člověka, který je na rozbouřeném moři a hrozí ztroskotání lodi<sup>25</sup>. Přes veškeré nebezpečí může být tento člověk uchvácen krásou scenérie (je v distanci), ale když se přizene obří vlna, tak ho z distance vytrhne. Langfeld uvádí, že tento člověk ztratil distanci (to jest estetický postoj) a v závěru se k tomuto tvrzení (o zaměnitelnosti pojmů estetického postoje a psychické distance) vrací a vytýká Bulloughovi, že pojmy sloučil.<sup>26</sup>

Důvod proč Langfeld zaměnil pojem psychické distance a estetického postoje však není nelogický. Langfeld totiž uvádí, že Bulloughův termín „psychická distance“ označuje psychický stav, jeho slovy „mentální postoj“. Stačí tedy zaměnit adjektivum „mentální“ za

---

<sup>23</sup> Psychickou distancí ve spojitosti s estetickým postojem se Langfeld zabývá ve třetí kapitole od strany 57 (zmínka o Bulloughovi je již dříve, například na straně 48) až po stranu 83. Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920.

<sup>24</sup> Z uvedeného titulu a tohoto výroku Langfelda je patrné, že měl Bullougha v úctě, přestože má v závěru kritické připomínky k vymezení konceptu distance.

<sup>25</sup> V kapitole věnované Sheile Dawsonové a její interpretaci Bulloughovy studie se objeví podobnost, patrně četla Langfelda, ale nemůžeme to tvrdit s jistotou, protože ho nikde v poznámkách neuvádí jmenovitě. Nicméně i z charakteru její práce zdůrazňující individualizaci můžeme vyčíst podobnosti s Langfeldovým myšlením, i když jsou zavedeny až poněkud do extrému (Langfeld sice uvádí, že pro umění je dobré, když se dotýká tematicky co největšího počtu lidí, ale zároveň upozorňuje, že například zobrazení konkrétní krajiny nebude mít na obyvatele této krajiny takový umělecký efekt, jako na ty, kteří ji neznají).

<sup>26</sup> Zde si dovoľme oponovat tvrzením, že estetická distance není přímo estetický postoj, ale spíše prostředek k nástupu estetického postoje. Toto sloučení pojmů vytkl Langfeldovi i George Dickie: „Bullough nikdy nepoužívá 'distance' k označení estetického postoje samotného.“ ( „Bullough never uses 'distance' to refer to 'the aesthetic attitude' itself...“). Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, roč. 22, č. 2, 1961, s. 237.

„estetický“, což vypadá opět na první pohled nelogicky, ale Langfeld vysvětluje analogii pocitu neskutečnosti ze své psychologické praxe s mentálně narušenými jedinci a vojáky s posttraumatickým syndromem, u nichž došlo ke změně typických emocionálních reakcí. Extrémní emoční prožitky vnímali jako neskutečné, jako diváci, kteří nevěří tomu, co vidí. Langfeld upřesňuje, že se jedná o srovnání jen vzdáleně podobné, v umění je pocit nereálnosti (feeling of make-believe) značně odlišný od toho prožívaného na bojištích a podobných stresových situacích. Umělci mají podle Langfelda atypické reakce (například při vnímání nebezpečí), protože upřednostňují estetické vnímání před praktickým. Z tohoto důvodu mohou na své okolí působit jako podivíni.

Následně uvádí Langfeld Bulloughův příklad s Othellem, kdy dochází ke ztrátě distance v důsledku pod-distancování a přidává k němu svůj postřeh o dalším Shakespearově díle (Hamletovi). V divadelní hře o Hamletovi je scéna, kde je názorně předvedena ona ztráta distance podobná ztrátě distance z Bulloughova příkladu žárlivého manžela sledujícího představení Othella. Ve scéně uváděné Langfeldem sleduje Hamlet s novým králem smrt původního krále. Langfeld píše, že oba pozorovatelé děje, Hamlet i nový král, jsou tak osobně dojatí, že u nich dojde ke ztrátě distance (Bullough), nebo, jak by někteří estetikové navrhli (neuvádí nikoho jménem) „přestanou spočívat v objektu“. Langfeld se poté začíná věnovat tématu „Úplné účasti na objektu krásy“.<sup>27</sup>

Předtím než Langfeld pokračuje v „analýze“ psychické distance, upřesňuje podstatu estetického postoje, protože má dojem, že Bullough neposkytl dostatečně jasný popis pozice distance v estetickém postoji (bohužel on sám nedokázal poskytnout dostatečně jasný popis pozice distance v estetickém postoji). Tím, že se Langfeld snaží objasnit pozici psychické distance v estetickém postoji, si protiřečí se závěrečným prohlášením, kde napadá Bullougha za sloučení pojmů psychické distance a estetického postoje.

Langfeld uvádí, že pokud vnímáme objekt esteticky, tak jsme jím zcela pohlceni a řídíme se jeho zákony bez náznaku odporu. Je to velice aktivní účast na straně vnímatele a za „pasivní“ může být označena pouze ve smyslu, že se člověk nechává volně vést. Objekt určuje i to, co je přidáno představivosti. Objekt podle Langfelda diktuje způsob našeho „nastavení“ - postoje. Tuto moc objektu diktovat nám estetický postoj vysvětluje na příkladu

---

<sup>27</sup> Název v originále: „Complete Participation in the Object of Beauty“, Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, s. 59.

situace, kdy se necháme s loďkou unášet proudem a sledujeme všechny jeho záhyby.<sup>28</sup> Podrobněji se to snaží demonstrovat na příkladu dramatu. Divák sleduje jednotlivé postavy a střídavě se do jednotlivých postav vžívá, ale nenechává se jimi úplně pohltit. Prožívá očekávání nadcházejících událostí, ale nepředbíhá děj. Pokud je součástí scény například zvonění kostelního zvonu, neznamená to, že divák se podvědomě v představivosti rozběhne do kostela<sup>29</sup>, jak uvádí Langfeld. Někdo by však mohl namítnout, jak Langfeld upozorňuje, že nás přesto může představivost odvést od dějové linie v dramatu. Člověk totiž během představení často nechá průchod své fantazii a sleduje jeho vlastní, alternativní dějovou linii.<sup>30</sup> Tato situace je příhodně vysvětlena Vlastimilem Zuskou: „*Druhou hranicí je tzv. pře - distancování, přílišné oddálení od estetického objektu, rovnající se ztrátě estetického zájmu (zájmu druhého řádu). Tohoto stadia lze dosáhnout dvěma způsoby, dvěma zaměřeními: buď přílišným zaměřením se na vlastní prožitky, přílišným poddáním se imaginativnímu dotváření estetického objektu - až do té míry, že původní estetický objekt ustoupí do pozadí a pře - distancovaný divák vlastně zakouší jiný estetický objekt, čímž se mu původní objekt příliš vzdálí.*“ Langfeld uvádí, že v tomto případě, se z diváka stává jakoby „autor divadelní hry“<sup>31</sup>, protože si dotváří svůj vlastní příběh.

Langfeld uvádí další příklady ztráty distance, které mohou ohrozit úplnou účast (Langfeld ji nazývá „skutečná estetická účast“), na „objektu krásy“. V tomto případě je objektem krásy divadelní představení. Příklad výše zmíněný ilustroval ohrožení estetické účasti (budeme uvádět raději ztrátu distance podle Bullougha) v důsledku pře - distancování. Dalšími faktory pak podle Langfelda mohou být pod-distancování, ale i například potlesk v nevhodnou dobu. Zajímavým postřehem ohledně pod-distancování jsou Langfeldovy příklady představení, ve kterých herci hráli svou roli tak věrohodně, že děsili diváky. Někteří herci byli na svůj výkon patřičně hrdí, ale to Langfeld odsuzuje, protože je podle něj herec – podobně jako divák – svázán pravidly, a to pravidly své role. Aktivní účast diváka na hře sice ukazuje na realističnost scény, ale herec, který v sobě nosí ideály dramatického umění, by asi sotva stál o publikum složené výhradně z takových pod-distancovaných diváků. Tento postřeh koresponduje s Bulloughovým popisem nevzdělaného křupana. Langfeld jako příklad

---

<sup>28</sup> V originále je uvedeno: „... rowing downstream with the current and following all of its windings.“ Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, s. 60

<sup>29</sup> V té době bylo obvyklejší, že se lidé svolávali na mši zvoněním zvonu, dnes se vzrůstajícím ateismem již pro nás tento znak není tak dekodovatelný.

<sup>30</sup> Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha, Triton, 2001, s. 53.

<sup>31</sup> Slovo „playwright“ by též mohlo být přeloženo volně jako scénárista. Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, s. 60



takového pod-distancovaného postoje u diváků uvádí melodrama, ve kterém diváci vypískávají padoucha a tleskají hrdinovi.

Bullough uvádí, že melodrama inklinuje k pře - distancování (přehnaným idealismem, sentimentálností, neznalostí nuance), ale u milovníka melodramatu, který není schopen udržet si osobní, ale distancovaný vztah (antinomie distance), může dojít buď k pod-distancování, nebo pře-distancování. Bullough tedy nevidí jednosměrně jen pod-distancování v případě melodramatu. Nicméně v čem se Langfeld a Bullough rozhodně shodnou, je tvrzení, že taková divácká účast nemůže být označena jako estetická, protože odporuje uměleckým intencím a motivům hry. Langfeld pak uvádí ještě další příklady vnímání různých situací, aby ukázal, že estetický postoj se liší od běžného postoje a také, že jednu situaci (jako zvuk polnice) mohou jednotliví lidé vnímat odlišně (běžným postojem, nebo estetickým). Přičemž Langfeld upozorňuje, že běžný postoj vnímání je pro nás přirozenější než estetický. Z toho důvodu musí být estetický postoj kultivován.

Dále se Langfeld věnuje pocitu nereálnosti, který může být vysvětlen jako iluze v umění. V estetickém postoji je pak také přítomno ono zdání „jakoby“, které můžeme vnímat podvědomě. Nicméně na rozdíl od umění tato iluze nevysvětluje zážitek z estetického ocenění přírodní krásy. Nakonec Langfeld dodává, že iluze není ani dostatečná podmínka pro vnímání například divadelní hry, pokud ji nebudeme vnímat v estetickém postoji. Estetický postoj je pak řešením pro příliš realistické umění. Pokud jsme totiž schopni zaujmout estetický postoj, zůstane pro nás i velmi realistická hra jen hrou a stejně tak krajně realistický obraz nepřestane být uměleckým dílem. Navození a udržení estetického postoje není pouze na divákovi, ale umělec musí též brát ohledy na distanci v díle.

Následně se Langfeld věnuje tématu osobních tužeb, které má umění uspokojit. Langfeld zde vystupuje spíše jako psycholog a hledí na umění jako na prostředek pro uspokojení našich podvědomých přání. Langfeld navrhuje, že pokud má umění jeho doby trvat, tak to musí být lidské, živoucí umění tvořené pro lidi a ne intelektuální stroje. Umění má apelovat nejen skrze svou formu, ale i obsah.<sup>32</sup> Langfeld dále upozorňuje, že

---

<sup>32</sup> S poněkud protichůdným postojem k umění se setkáváme u Ortegy y Gasset, který jen o pár let později píše, že v umění dochází k dehumanizaci a umění přestává používat lidské prostředky, které mu byly vlastní například v romantismu, od apelu na lidskost se tak dostává spíše k chladné intelektuálnosti a nezaujatému sledování umění jako objektu pro úzkou skupinu intelektuálů a umělců. Tím Gassetovo vymezení umění odkazuje k sociálním rozdílům a může být chápáno jako prostředek k rozdělení lidí na „uměleckou kastu“ a masu, která umění nerozumí. (Ortega y Gasset, José. *Dehumanizácia umenia, Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994). Opačný přístup klonící se naopak blíže k Langfeldovu názoru, i když odmítající všechny velké umělecké teorie (estetickou zkušenost, vkus) jako nástroje sociálního rozčlenění, najdeme v knize *La Distinction* francouzského

z psychologických poznatků o podvědomí vyplývá, že naše jednání, byť i zcela triviální, je do určité míry kontrolováno našimi podvědomými touhami, impulzy a přáními. I když si nemusíme být vědomi našich skutečných motivů. Langfeld příhodně poznamenává, že tvrzení o částečné kontrole našeho jednání našimi touhami, je zdánlivě v rozporu s jeho dřívějším tvrzením, že jsme ovládáni objektem. Proto nabízí řešení - umělecké dílo se má nejen dotýkat našich přání a zajímat nás, ale má v sobě zahrnovat prostředky pro naplnění takového přání. Problém ovšem je, že ne všechna přání mohou být uskutečněna, jak připouští Langfeld. Tuto myšlenku tedy nabídl spíše proto, že chce oponovat takovým pojmům jako „odtržení“, nebo „nezainteresovaná kontemplace“.

V závěru řeší otázku stupňů osobního vlivu v estetickém postoji<sup>33</sup>. Langfeld navrhuje myšlenku: „Navíc, pokud věříme, že by umění mělo prospět jedinci a zlepšit lidskou rasu, pak by mělo apelovat na co největší množství impulzů a přání, které je slučitelné s udržením estetického postoje.“<sup>34</sup> Langfeld navazuje v tomto bodě na Bullougha a říká, že výše zmíněnou myšlenku vyjádřil pojmem antinomie distance a poněkud kriticky poznamenává, že by to doslova znamenalo „nepatrnou distanci“. Langfeld přisuzuje Bulloughovi tvrzení, že jeho pojem distance zahrnuje jednak „intenzitu přitažlivosti“, které je faktorem podporujícím estetický postoj a dále estetický postoj sám. Tvrzení o zaměnitelnosti pojmů distance a estetického postoje nepochází od Bullougha. Langfeld si dále uvědomuje, že estetický postoj nemůže být zaměnitelný za pojem psychická distance, protože můžeme mít stupně distance, ale ne stupně postoje. Podle něj buď oceňujeme objekt esteticky, nebo ne. Tedy jsme buď v estetickém postoji, nebo nejsme.

Langfeld pak ještě zmiňuje to, co Bullough nazývá temporální distancí. Langfeld poznamenává, že aby na nás měl objekt ten příhodný vliv, neměla by jeho umělecká forma zobrazovat situace, které jsou příliš známé pozorovateli. Proto je lepší, když situace zobrazované v uměleckém díle jsou od nás časově vzdáleny (například život Caesara, nebo Napoleona). Langfeld poznamenává, že v jeho době bylo složité pozorovat obrazy (byť i zajímavé), nebo hry s válečnou tematikou a udržet si při tom estetický postoj.

---

sociologa Pierre Bourdieu. Bourdieu, Pierre: *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, přeložil Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

<sup>33</sup> „Degrees of Personal Appeal in the Aesthetic Attitude“. Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, s. 72.

<sup>34</sup> Citace v originále: „Furthermore if we believe that art should benefit the individual and improve the race, it should appeal to as many impulses and desires as is consistent with the maintenance of the aesthetic attitude.“ Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, s. 72.

Langfeld dále tvrdí, že zkušený milovník umění je schopen si udržet estetický postoj téměř za všech okolností, protože reaguje na vnitřní krásu objektu a oceňuje jeho formální aspekty. Langfeld zdůrazňuje, že znalost formálních aspektů díla je důležitá pro ocenění umění. Proto by měla být veřejnost vzdělávána ve znalosti formálních aspektů, jako jsou linie, barvy, zákony dramatu, výška tónů, hudební intervaly a další. Takové kurzy dějin umění by pak usnadnily práci i umělci, který by se tolik nemusel starat o postoj veřejnosti. Umělecká díla by pak byla oceňována pro svou estetickou hodnotu jako takovou. Formální aspekty díla jsou však jen jedním z vlivů, které ovlivňují estetický postoj, proto musí být v uměleckých dílech dodržena rovnováha mezi obsahem a formou. Dalším aspekty ovlivňujícím estetický postoj jsou vliv uměleckých děl na lidský charakter, unikátnost předmětu, například nějakého slova (když ho používáme stále dokola, tak jeho význam zevšední) a dále jeho cena, která nás může zaujmout více než jeho estetické kvality. Stejně tak je tomu u architektury, obzvláště sloužící účelu obývání, potřebujeme temporální odstup, abychom například dům ocenili esteticky.

## 2.2. Emocionální distance v umění – Stephen Pepper (1946)

Mezi prvními filozofy (Langfeld byl psycholog), kteří zmiňují Bulloughův pojem „psychická distance“ se objevuje příspěvek amerického filozofa Stephena Coburna Peppera *Emotional distance in art*<sup>35</sup>. Na začátku je nutno poznamenat, že u Peppera se nejedná o souvislý výklad Bulloughova pojmu distance a jeho relevantní zhodnocení. Pepper se zabýval spíše pojmem *emoce*<sup>36</sup>, do kterého pojem distance víceméně subsumoval, bohužel ne zcela přesně, jak následně ukážeme. Projevuje se to zejména v závěru Pepperovy studie, kde je z vymezení pojmu „dvojitě odvozená emoce“<sup>37</sup> patrné, že není zcela slučitelný s vymezením psychické distance u Bullougha, ale k tomu se dostaneme postupnou interpretací tohoto článku.

Když roku 1946 vychází tento článek, autor se více soustředí na pojem emocí než na „distanci“, kterou zde zkoumáme. Sám na začátku studie uvádí, že problematika, kterou chce

---

<sup>35</sup> Pepper, Stephen Coburn.: *Emotional distance in art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946.

<sup>36</sup> Arthur Efron zmiňuje, že se Pepper zabýval pojmem *emoce* již dříve a to například roku 1942 v předmluvě k dílu *World Hypotheses* a dále uvádí, že byl pro něj pojem velmi důležitým a zásadním. Arthur Efron a John Herold: *Root Metaphor: The Live Thought of Stephen C. Pepper*, Paunch, 1980 (s.53-54).

<sup>37</sup> Citováno z originálu: „doubly derived emotion“, Pepper, Stephen Coburn.: *Emotional distance in art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946, s. 238.

prostudovat, se týká povahy emocí v umění. Proto budeme tohoto autora řadit do směru spisovatelů, kteří se nechali Bulloughovým článkem spíše inspirovat (Dawsonová, Hanfling). I když je zde učiněn pokus o sloučení pojmů, musíme být opatrní v přijetí této koncepce, neboť se jeví jako lehce zmatečná a zavádějící v případě konotace s Bulloughovým pojmem „psychická distance“.

Pepper přichází s myšlenkou, že emoce v umění jsou podobné, či dokonce identické s těmi, které zažíváme v reálném životě. Dále dělí emocionální stimulaci v umění na přímou a nepřímou. Příklady přímé stimulace jsou: „*vzrušení z rychlého rytmu nebo překvapení z náhlého zvuku; a za druhé způsob nepřímé nebo symbolické stimulace, jako jsou postoje, gesta a slova reprezentovaných postav.*“<sup>38</sup> Poté se Pepper snaží na příkladu básně od Alfreda Noyese *Highwayman* ukázat nepřímé stimulace a s nimi spojenou komplikovanost emocí v básni, jejich nejednoznačnost, mohou se totiž měnit v závislosti na pozorovateli a jeho pohlaví, který se dle toho bude vžívat více či méně do hrdiny, respektive hrdinky. To, že prožíváme emoce postavy, je podle Peppera způsobeno tím, že jsme pohnuti charakterem, neboli že nás postava nějak oslovila, do jisté míry se s ní tudíž ztotožňujeme a prožíváme její emoce. Příklad z básně může být poněkud komplikovaný i tím, že problematika je od nás historicky vzdálena, proto je lepší vyložit problematiku na druhém Pepperově příkladu s návštěvou u zubaře, který je více univerzální.

První stupeň emoce, která je zastupovaná tzv. zdrojovou emocí (*source emotion*) je přímá zkušenost s návštěvou zubaře v její realističnosti, je spojena se smyslovým vstupem – v tomto případě zdroj bolesti v podobě zubařské vrtačky, kterou skutečně prožíváme, a instinktivními reflexy, spojenými s prožívanou emocí, třeba intenzivní nutkání autora utéct ze zmiňovaného zubařského křesla. Nad tímto stupněm emocí nemáme žádnou kontrolu. Druhý stupeň vnímání emocí, který můžeme zažívat při představě návštěvy zubaře, je, když si při pohledu do kalendáře na sjednanou návštěvu u zubaře s hrůzou představujeme nepříjemné pocity při odstraňování zubního kazu, které nás očekává. Podle Peppera jsou pocity, které při této představě nadcházející události prožíváme, totožné s pocity, které jsme zažili, když jsme byli u zubaře naposledy. Rozdíl je pouze ve třech následujících bodech: Za prvé tady není žádný přímý smyslový vstup, třeba v podobě bolesti při vrtání zubu. Za druhé v jistých mezích je emoční obava pod svobodnou kontrolou a může být libovolně

---

<sup>38</sup> Citováno z originálu: „... the excitement of a rapid rhythm or the startlingness of a sudden sound; and, secondly, the mode of indirect or symbolic stimulation, such as the attitudes, gestures, and words of represented characters.“, Pepper, Stephen Coburn.: Emotional distance in art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946, s. 235.

zapojena a vypojena na rozdíl od zdrojové emoce, kde toto není možné, a za třetí „obecně, i když ne pokaždé, je intenzita odvozeného emočního aktu nižší než u zdrojového aktu“.<sup>39</sup>

Poslední stupeň je „dvakrát odvozený emoční akt“, který Pepper popisuje jako imaginární představu o sjednané návštěvě u zubaře. Podle jeho hypotézy tento stupeň odpovídá emocím v uměleckém díle, které jsou stimulované pomocí symbolických a výrazových prostředků. *Psychická distance* aplikovaná na estetické emoce je podle něj definovaná rozdílem mezi dvakrát odvozeným emočním aktem a jeho zdrojovým emočním aktem, který se od zdrojového liší ve třech následujících bodech: „(1) *postrádá veškerou, nebo aspoň většinu smyslové stimulace a instinktivní reflexní dynamiku zdrojového aktu*; (2) *je pod plnou, nebo skoro plnou svobodnou kontrolou*; (3) *je výrazně omezen v intenzitě prožitku*.“<sup>40</sup>

Pepper dále vysvětluje, že předchozí argumentací chtěl dokázat úvodní tvrzení: „emoce v umění nejsou kvalitativně odlišné od těch z reálného života.“<sup>41</sup> Dodává navíc, že „dvakrát odvozené emoce“ se v našem každodenním životě vyskytují častěji než zdrojové emoce. Zároveň dodává, že v případě uměleckých děl jde o tyto emoce dvojité odvozené, a opět se vrací k příkladu básně Highwayman. Upřesňuje rovněž příklad se zubařem, aby nedošlo k mylné interpretaci, protože v něm řešil pouze emoci vyvolanou obavou z návštěvy zubaře, tudíž negativní emoci, proto dodává, že stejná analýza by platila i pro příklady pozitivních emocí jako je *příjemné očekávání nějaké radostné události, například obdržení daru, očekávání shledání se s milencem* a jiné. Pepper uzavírá svou studii shrnutím, že emoce dvojité odvozené („dvakrát odvozené emoční akty“) se podobají zdrojovým aktům – emocím, ale mají v sobě faktor distance, proto jsou podle něj vhodně aplikovatelné pro umělecké účely.

Pepperova teorie o dvojité odvozených emočních aktech je vhodně aplikovatelná na uvedený příklad (báseň) a dala by se patrně též uplatnit v divadle, nebo v umělecké činnosti, kde si představujeme událost nebo se vcítíme do postav a potřebujeme si udržet distanci,

---

<sup>39</sup> Citováno z originálu: „... in general, though not always, the intensity of a derived emotional act is less than in the source act.“, Pepper, Stephen Coburn.: Emotional distance in art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946, s. 238.

<sup>40</sup> Citováno z originálu: „(1) lacks all or, at least, many of the sensory stimuli and instinctive reflex dynamics of the source act; (2) it is under complete, or nearly complete, voluntary control; (3) it is greatly reduced in intensity“, Pepper, Stephen Coburn.: Emotional distance in art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946, s. 238.

<sup>41</sup> Citováno z originálu: „... emotions in art are not qualitatively different from those of real life.“, Pepper, Stephen Coburn.: Emotional distance in art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946, s. 238.

abychom se nepoddali skutečným emocím (jak to uvádí Bullough v případě Othella) a nedošlo tak u nás k pod-distancování. Ovšem pokud se podíváme na Pepperovu teorii z hlediska Bulloughova vymezení distance, tak narážíme na sporné body. Vysvětlíme si to na Pepperových třech podmínkách, které u něj tvoří dvakrát odvozený emoční akt. Tyto tři podmínky – neboli rozdíly od zdrojové emoce – mají podle něj konstituovat *psychickou distanci* mezi emocí v umění a jejím zdrojem v reálném životě. Bude nás zajímat hlavně první a třetí bod: 1. „*Dvojitě odvozená emoce postrádá veškerou, nebo aspoň většinu smyslové stimulace a instinktivní reflexní dynamiku zdrojového aktu.* 2. *je pod úplnou, nebo téměř úplnou svobodnou kontrolou.* 3. *je výrazně omezena v intenzitě prožitku.*“<sup>42</sup> Podtržené části budeme komparovat s ohledem na Bulloughův výklad distance. Pokud by se v umění zvažovaly jen dvojitě odvozené emoce a náš stav estetického vnímání by se podobal kontemplaci o události, která by čistě hypoteticky mohla nastat, jako je třeba to vcítění se do pocitů osoby v básni, jak by to pak bylo aplikovatelné na mimoumělecké estetično, například přírodní úkaz jako je Bulloughova mlha na moři? Můžeme se sice vcítit do prožitků osoby, ale ne objektu. Navíc u Peppera je v podstatě předem definovaná temporální distance, protože o díle přemýšlíme až v časovém odstupu. Jak by potom jeho teorie vyhovovala situaci, ve které se přímo účastníme aktu? Zdrojová emoce je prožívaná aktuálně a my nemáme časový odstup, abychom ji odvodili a oprostili se tak od aktuálního stavu, ve kterém se nacházíme. Opět uvedme Bulloughův příklad, kdy stojíme na lodi v mlze a máme současně i negativní pocity úzkosti možného nebezpečí, ale zároveň můžeme díky distanci prožívat libé pocity z malebných útvarů, které nás obklopují. Je tedy nutná ona temporální distance? Nebyla by pak Pepperova teorie (dovedena ad absurdum) v případě umění zavádějící? Mohli bychom stát přímo u obrazu nebo sledovat událost (případně bychom si ji mohli jen představovat v hlavě a neúčastnit se jí přímo). Mohli bychom totiž zažívat zdrojovou emoci, nikoli jen odvozenou. Co se týká třetího bodu, tak ten lze vyvrátit Bulloughovým vymezením distance, při které vzniká díky *pozitivnímu inhibičnímu aspektu* distance zkušenost na novém základě. Tato zkušenost však není popisována jako méně intenzivní, naopak je jako zjevení a takováto zjevení podle Bullougha patří k umění. Dochází tedy k celkové proměně charakteru zkušenosti, nikoli k jejímu omezení.

Je zřejmé, že Pepper se spíše nechal Bulloughovým pojmem distance inspirovat, než že by na něj přímo a souvisle navazoval. Bullough nezkoumá pojem „psychická distance“

---

<sup>42</sup> Citováno z originálu: „... emotions in art are not qualitatively different from those of real life.“, Pepper, Stephen Coburn.: Emotional distance in art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946, s. 238.

z čistě psychologického hlediska, jeho pojem je více univerzální a týká se především kontemplace umění.

Roku 1947 se objevuje příspěvek Lestera Duncana Longmana „The Concept of Psychical Distance“<sup>43</sup>, který však v roce 1961 přínosně zhodnotil George Dickie v jeho příspěvku „Bullough and the concept of psychical distance“<sup>44</sup>, proto jej nebudeme uvádět samostatně, ale začleníme ho do kontextu Dickieho kritik autorů reagujících na Bulloughův koncept psychické distance, které budou řazeny podle Dickieho příspěvků do let šedesátých.

### 2.3. Dickie a dvojí pohled na distanci

Dickieho názor na Psychickou distanci máme možnost sledovat zejména v jeho dvou příspěvcích z šedesátých let „Bullough a koncept psychické distance“<sup>45</sup> a „The Myth of the Aesthetic Attitude“<sup>46</sup>. Nejprve se budeme zabývat jeho prvním příspěvkem „Bullough and the concept of psychical distance“, který přímo reaguje na Bulloughův koncept Psychické distance a obhájí jej proti mylným interpretacím. Druhý příspěvek se soustředí na kritiku pojmu estetického postoje a Bulloughovou psychickou distancí se zabývá spíše marginálně, skrze interpretaci Sheily Dawsonové, která je podrobněji rozebrána v samostatné kapitole (věnované interpretaci Bullougha Sheilou Dawsonovou).

#### 2.3.1. Dickie a analýza příspěvků hodnotících Bulloughovu distanci

Dickie začíná první příspěvek „Bullough a koncept psychické distance“<sup>47</sup> zdůvodněním, že bylo učiněno jen málo pokusů analyzovat Bulloughův koncept psychické distance, přestože jeho slavný příklad mlhy byl často citován. Cílem Dickieho studie je posoudit dezinterpretace příspěvků, které reagovaly na Bulloughův originální koncept psychické distance. V úvodu Dickie uvádí roli psychické distance v teorii estetického postoje. Distance je nutná, ale ne postačující podmínka estetického postoje, a proto je jen částí

---

<sup>43</sup> Longman, Lester Duncan : The Concept of Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 6, č. 1, 1947, s. 31-36.

<sup>44</sup> Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, svazek 22, č. 2, 1961, s. 233 - 238.

<sup>45</sup> Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, svazek 22, č. 2, 1961, s. 233 - 238.

<sup>46</sup> Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly I*, 1964, s. 55 - 65.

<sup>47</sup> Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, svazek 22, č. 2, 1961, s. 233 - 238.

estetického postoje. Dále Dickie pouze shrnuje Bulloughovo vymezení distance a jejích dvou aspektů - pozitivního (vytvoření zkušenosti na novém základě) a negativního (vyřazení praktické stránky věcí a našeho praktického postoje k nim). K pozitivnímu aspektu má Dickie lingvistickou námitku, mělo by se podle něj použít slovo efekt distance namísto aspektu, který označuje za vágní termín.

Ve druhé části studie George Dickie se objevují kritická zhodnocení příspěvků Dilmana Waltera Gotshalka („Art and the Social Order“, 1947), Lestera Duncana Longmana („The Concept of Psychical Distance“, 1947) a již zmíněného Langfelda („The Aesthetic Attitude“, 1920, jemuž jsme věnovali samostatnou kapitolu). Dickie uvádí Gotshalka pouze okrajově, protože jeho připomínka k Bulloughově konceptu je irelevantní. Spočívá totiž ve špatném pochopení Bullougha. Nicméně tato kritická připomínka vůči jedné z charakteristik distance<sup>48</sup> si zaslouží pozornost, protože se objevuje i u dalších interpretů Bulloughovy psychické distance (Berleant<sup>49</sup>, Longman, Chaudhury<sup>50</sup> - poslední zmíněný nekritizuje Bullougha přímo, ale přebírá kritiku toho aspektu od Longmana).

Dickie uvádí, že Gotshalkovým předmětem kritiky je část Bulloughova popisu distance: „...vyřazení jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já...“<sup>51</sup>, který Gotshalk chápe jako absolutní vyloučení veškeré praktické aktivity během estetického zážitku (zkušenosti). Gotshalk uvádí jako příklad zapojení praktické stránky do estetického vnímání, například nastavení obrazu proti světlu, nebo obcházení sochy. Dickie proti tomuto příkladu správně namítá, že Bullough netvrdí, že musí dojít k úplnému vyloučení praktické stránky během estetického zážitku. Podle Dickieho je potřeba odlišit praktické aktivity, které nás vyruší z psychické distance od těch, které nevedou k její ztrátě. Dickie dodává, že otočení obrazu nás nemusí vyrušit z estetického vnímání, ale když nám v divadle někdo stoupne na nohu, tak nás to patrně vyruší z estetického vnímání hry.<sup>52</sup>

Na podobném základě staví svou kritiku distance i současný americký filosof Arnold Berleant<sup>53</sup>, který distanci řadí k pojmu nezainteresovanosti a podotýká, že byla tradičně

---

<sup>48</sup> Jedná se o mylný výklad Bulloughova popisu transformace distance, při kterém sice podle Bullougha dochází k vyřazení jevu ze souvislostí s naším praktickým já, ale nikoli naprostému vyloučení jakékoli praktické aktivity.

<sup>49</sup> Berleant, Arnold: Beyond Disinterestedness, *British Journal of Aesthetics*, roč. 34, č. 3, 1994, s. 242–254.

<sup>50</sup> Chaudhury, P. J.: Psychical Distance in Indian Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 7, č. 2, 1948, s. 138–140.

<sup>51</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>52</sup> Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, roč. 22, č. 2, 1961, s. 234.

<sup>53</sup> Berleant, Arnold: Beyond Disinterestedness, *British Journal of Aesthetics*, roč. 34, č. 3, 1994, s. 242–254



spojována s odstraněním praktického zájmu od osmnáctého století<sup>54</sup>. Následně uvádí, že se jedná o distanci ne ve fyzickém slova smyslu, ale: „...je to spíše psychická distance, abychom použili Bulloughův populární termín...“<sup>55</sup>. Podobně jako Gotshalk, interpretuje i Berleant psychickou distanci jako úplné vyřazení praktické stránky věcí, a tudíž poukazuje na její údajnou neplatnost pro moderní umění. Demonstruje to na příkladech moderního divadla, ve kterém se herci pohybují mezi publikem, nebo diváci spolupracují s herci. Dalším příkladem jsou interaktivní sochy od umělce Marka di Suvero<sup>56</sup>. Nicméně tyto příklady jsou spíše porušením fyzické distance a nemusí nutně vést ke ztrátě distance psychické. Navíc Bullough dodává, že při tvorbě a vnímání umění je žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty, proto i v případě interaktivního divadla si vhodné publikum může udržet distanci potřebnou pro ocenění dané divadelní hry jako uměleckého díla. Další Berleantův argument proti udržení distance v případě uvedených soch byl, že na ně můžeme vylézt. To jistě platí v případě „zachování“ fyzické distance, ale psychickou distanci si můžeme udržet, i když sedíme na vrcholu sochy. Otázkou je, do jaké míry oceňujeme estetické kvality sochy, po které právě lezeme. Vraťme se však k Dickieho kritice Longmana s přihlédnutím k Longmanovu příspěvku.

Longman na základě Bulloughova výroku: „V oné mlze je tedy tato transformace distancí vytvořena nejprve takřikajíc vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já...“<sup>57</sup> vyvozuje, že Bullough staví na stejnou úroveň naše praktické a aktuální já. Z toho vyvozuje domněnku, že lidé jsou podle Bullougha primárně praktičtí. Přisuzuje to anglo-saskému prostředí, ve kterém Bullough žije a předpokládá, že lidé z jiných krajín (uvádí třeba Jižní Ameriku), nebo z jiné doby (Číňan z dynastie Ming) mohou mít namísto praktického postoje primárně estetický postoj.<sup>58</sup> Pokud by měli primárně čistě estetický postoj, potřebovali by vysvětlit praktické, jako vyřazení fenoménu ze souvislosti s naším estetickým já. Na základě toho usuzuje, že Bulloughova charakteristika *transformace distance* neposkytuje adekvátní vysvětlení estetického postoje. Tomuto závěru Dickie oponuje, protože Bullough nikde netvrdí, že jeho koncept psychické distance je estetickým postojem

---

<sup>54</sup> Nejedná se tedy o Bulloughovu teorii, ale Berleant neuvádí, které teorie má na mysli.

<sup>55</sup> Citováno z originálu: „...it is rather psychical distance, to use Bullough's famous term...“, Berleant, Arnold: Beyond Disinterestedness, *British Journal of Aesthetics*, roč. 34, č. 3, 1994, s. 246.

<sup>56</sup> Americký sochař narozený roku 1933.

<sup>57</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>58</sup> Bullough si byl vědom existence jiných kultur, konkrétně uvádí vyspělou čínskou kulturu a sám navrhuje zkoumání, která by srovnala estetické teorie, které vzešly z evropského prostředí. Longman patrně nečetl Bulloughův příspěvek z roku 1919 nazvaný The Relation of Aesthetics to Psychology (Bullough, Edward: The Relation of Aesthetics to Psychology, *The British Journal of Psychology*, roč. 10, č. 1, 1919, s. 43- 50.)

(kompletní charakteristikou estetického postoje). Dickie ale připouští, že Bullough nedefinoval pojem „aktuální já“ úplně přesně. Proto je možné jej vyložit i jako by Bullough rozlišoval mezi „estetickým já“ a „reálným já“. Toto rozlišení ale není nikde v Bulloughově práci potvrzeno a Bullough tímto pojmem chce naznačit, že musíme rozlišovat mezi estetickými a neestetickými zkušenostmi. Navíc tohle rozlišení je obecně platné pro libovolnou kulturu a tím pádem Dickie vyvrací i Longmanovo tvrzení o negativním vlivu anglo-saského prostředí na Bullougha.

Longman ve snaze vylepšit Bulloughův koncept psychické distance, zavádí tři základní postoje: etický, vědecký a estetický. Pro praktický postoj (dle Longmana utilitární postoj) mezi nimi už není místo. Protože termín praktický je podle něj příliš vágní a není žádná možnost, jak jej otestovat. Za tento výrok se mu dostává kritiky od Dickieho, že termín praktický je přece dobře definovaný a když má Longman problém s jeho definicí má se podívat do slovníku. Navíc Longman samotný využívá termín „instrumentální“ při definici jeho verze negativního aspektu distance: „*Zdá se mi, že to co Bullough považuje za negativní aspekt jeho teorie (ve které tvrdí, že vyřadíme objekt ze souvislosti s praktickým), přesněji řečeno, že estetický postoj není vědecký, nebo etický postoj. Dva posledně zmíněné postoje mají společné to, že vnímají objekt jako instrumentální pro něco, co je pro něj vedlejší a v tom se liší od estetického postoje.*“<sup>59</sup> Následkem tohoto tvrzení je podle Longmana termín distance v Bulloughově podání zavádějící, protože: „... jsme psychologicky distancováni od instrumentálního (nebo jak to Bullough nazývá ‘praktického’), ale spíše proto, že estetický postoj spočívá ve vnímání objektu jako konečného, jako cíle, spíše než prostředku.“<sup>60</sup> Na tomto základě Longman formuluje svou verzi psychické distance: „Mít objekt jako cíl, tudíž, být jím pohlcen kvůli němu samotnému je, jak věřím, to co výraz psychická distance skutečně znamená.“<sup>61</sup> K tomuto, podle Longmana novému pojetí psychické distance, Dickie pouze věčně poznamenává, že Bullough ve třetí části jeho eseje píše: „Je to distance, která činí

---

<sup>59</sup> „It seems to me, then, that what Bullough means by the negative aspect of his theory (in which he says we put the object out of gear with the practical) is, when stated more accurately, that the aesthetic attitude is not the scientific or ethical attitude. Now the latter two attitudes have in common that they regard the object as instrumental to something ulterior to it, and in this they differ from the aesthetic attitude Longman, Lester Duncan : The Concept of Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 6, č. 1, 1947, s. 34

<sup>60</sup> „... we are psychologically distant from instrumental, (or as Bullough calls it ‘the practical’), but rather that the aesthetic attitude consists in treating object as terminal, as ends rather than as means.“, Longman, Lester Duncan : The Concept of Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 6, č. 1, 1947, s. 34

<sup>61</sup> „To treat object as an end, therefore, to be absorbed in it for its own sake is, I believe, what the expression *Psychical Distance* really means.“, Longman, Lester Duncan : The Concept of Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 6, č. 1, 1947, s. 35.

z estetického objektu „cíl sám o sobě“.<sup>62</sup> Longman podle všeho vycházel z některé neoriginální verze Bulloughovy eseje, která nebyla kompletní.<sup>63</sup> Dickie navíc vyvrací Longmanovu námitku, že Bulloughův pojem distance neřeší všechny aspekty estetického postoje, následujícím upozorněním: „Bullough se pokusil popsat jeden aspekt postoje – nebo spíš, podmínku estetického postoje.“<sup>64</sup>

V další části se Dickie věnuje Langfeldovu pojetí psychické distance v souvislosti s estetickým postojem. Dickie si však z Langfeldova tvrzení vybírá jen tu část, která se týká variability distance, aby na ní mohl založit svou kritiku. Langfeld uvádí: „*Dr. Bullough naneštěstí použil slovo distance pro označení dvou odlišných skutečností: intenzity přitažlivosti, která je jedním ze základních faktorů postoje a estetického postoje samotného. Určitě je vhodné mluvit o různé intenzitě přitažlivosti pro naše touhy v případě distance, ale tu nesmíme spojovat s esenciálním postojem vůči kráse, protože můžeme mít více nebo méně distance, ale nemůžeme mít stupně estetického postoje.*“<sup>65</sup> Z uvedeného výroku je patrné, že to, co Langfeld kritizuje, Bulloughovi není variabilita distance, ale údajné spojení psychické distance s pojmem estetického postoje. Toto propojení odsuzuje i Dickie. Nicméně, Dickie na základě uvedeného výroku rozvádí svou kritiku variability psychické distance, jakoby si nebyl vědom, že Langfeld nenamítá proti variabilitě distance, ale variabilitě estetického postoje! Takže pokud přijmeme návrh samotného Dickieho, že psychická distance není totéž, co estetický postoj, pak souhlasíme s Langfeldem, že nemůžeme mít „více či méně postoje“, ale můžeme mít větší či menší stupeň distance, abychom estetický postoj zaujali. Vidíme tedy, že Dickie si zvolil Langfeldův výrok poněkud nevhodně a jeho význam je reverzibilní.

Langfeld však není jediný, kdo souhlasí s variabilitou distance a její význam se dá demonstrovat i na názorném příkladu. Tento příklad si vypůjčíme z Dehumanizace distance od Ortegy y Gasseta<sup>66</sup>. Ortega y Gasset uvádí příklad slavného člověka umírajícího v agónii, u

---

<sup>62</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 29.

<sup>63</sup> Price, Kingsley: The Truth about Psychological Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 35, č. 4, 1977, s. 411-423., zmiňuje v úvodu, že Bulloughova esej o Psychické distanci byla až do roku 1957 reprodukována bez její třetí části.

<sup>64</sup> „Bullough attempted to describe one aspect of the attitude – or better, a precondition of the aesthetic attitude.“, Dickie, George: Bullough and the concept of psychological distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, roč. 22, č. 2, 1961, s. 236

<sup>65</sup> „Dr. Bullough has unfortunately used the word distance to cover two distinct facts: the amount of appeal which is one of the factors underlying the attitude, and the aesthetic attitude itself. There is a certain advantage in speaking of the varying strength of the appeal to our wishes in terms of distance, but that must not be identified with the essential attitude toward beauty, for we can have more or less distance, but we cannot have degrees of aesthetic attitude.“, Langfeld, Herbert Sidney: *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, s. 72 - 73.

<sup>66</sup> Ortega y Gasset, José. *Dehumanizácia umenia, Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994, s. 15 - 16.

kterého jsou přítomní různí lidé. Jeho žena, lékař, novinář a malíř. Všichni vnímají stejnou událost - agónii umírajícího, každý ze svého osobitého pohledu. Situaci je možné pozorovat z různých hledisek. Podle Ortegy y Gasseta je nejsnazší způsob rozlišení těchto hledisek podle jedné dimenze a tou je duchovní vzdálenost. Tato vzdálenost se liší u jednotlivých zúčastněných osob. Nejmenší je u ženy, která je vnitřně angažovaná v události. Větší odstup má lékař, ale stále mu záleží na jeho prestiži, proto je jeho citová vzdálenost ještě poměrně malá. U novináře již dochází ke ztrátě citového kontaktu (to by již odpovídalo spíše pře - distancování, protože distance má být dle Bullougha distancovaný, ale osobní vztah). Malíř je již jen pozorovatelem scény, jeho postoj je čistě kontemplativní. Na tomto příkladu vidíme zajímavou paralelu s Bulloughovou psychickou distancí, na které je vidět, že variabilita distance je možná.<sup>67</sup>

### 2.3.2. Dickie a zamítnutí pojmu estetického postoje

Dickieho další článek<sup>68</sup> není vzhledem k tématu naší práce soustředící se především na Bulloughův koncept psychické distance až tak podstatný, protože se zabývá širší problematikou, a to pojmem estetického postoje a jeho obhajitelnosti. Debata o platnosti estetického postoje zaujala mnoho autorů<sup>69</sup> a vydala by rozsahem příspěvků na samostatnou

---

<sup>67</sup> V našem případě využíváme příkladu José Ortegy y Gasseta na obranu Bulloughova tvrzení o variabilitě distance. Jsou však autoři, kteří Ortegu y Gasseta interpretují zcela odlišně a využívají jej proti Bulloughovi. Konkrétně máme na mysli Marshalla Cohena. Podle Cohena, který uvádí příklad nevzdělaného křupana, je Bulloughův proces distance nutný pro vnímání umění nevzdělaným publikem (jako příklad uvádí nevzdělaného křupana, kterému by bylo možné vysvětlit princip divadla, a tím by podle Cohena byla distance zbytečná. Na příkladu Ortegy y Gasseta a jeho dehumanizace umění se snaží dokázat, že anti - realistické umění je určené pro elitu, narozdíl od Bulloughova, které je podle něj určené pro „primitivní a nevzdělané lidi“ („primitive and unsophisticated peoples“). Omlouváme se, za uvedení plurálu people se s na konci, ale bohužel to tak Marshall uvádí! (Aesthetic essence, in: *Philosophy in America*, Cornell University Press, 1965, s. 125). Bullough však nikde netvrdí, že by anti - realistické umění mělo sloužit pro estetizaci umění mas, naopak podotýká, že idealizované, vysoce distancované umění mělo v dobách nízké úrovně obecné kultury chránit umělecký charakter umění. Myšlenka Ortegy y Gasseta o dehumanizaci umění má upozornit na to, že v době, kdy je umění příliš realistické, mohou v něm masy spatřovat jen „dobře prezentovanou skutečnost“ a nikoli jeho uměleckost, takže dehumanizované umění také směřuje k ochraně pravé uměleckosti umění. Na debatu o tom, co se má v umění esteticky oceňovat, zda vzhled, či tvary, nebo další aspekty reagují Vincent Tomas v příspěvku *Aesthetic Vision* (Tomas, Vincent: *Aesthetic Vision, The Philosophical Review*, roč. 68, č. 1., 1959, s. 52-67.), který oponuje názoru Ortegy y Gasseta a jeho upřednostnění abstrakce. Tomasův názor podpořil Sibley (Sibley, Frank: *Aesthetics and the Looks of Things, The Journal of Philosophy*, roč. 56, č. 23, 1959, s. 905-915), pouze jej rozšířil o další aspekty, které musíme zvážit při estetické vizi. Na tyto příspěvky reaguje Marshall Cohen v jiném příspěvku (Cohen, Marshall: *Appearance and the Aesthetic Attitude, The Journal of Philosophy*, roč. 56, č. 23, 1959, s. 915-926).

<sup>68</sup> Dickie, George: *The Myth of the Aesthetic Attitude, American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65. Přetištěno v: J.Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*, 3. vydání, Philadelphia 1987, s. 100 - 116.

<sup>69</sup> Zmiňujeme pouze nejdůležitější autory (zvažující hlavně Bulloughův pojem), Kempa, Casebiera a Saxenu, ale patří sem též příspěvek McGregora (McGregor, Robert: *Art and the Aesthetics, Journal of Aesthetics and Art*

práci, proto se zaměříme pouze na části příspěvků, které se týkají přímo Bullougha, nebo pojmu psychická distance.

Dickie na několika místech upozorňuje (v rámci obhajoby Bullougha před mylnými interpretacemi), že estetický postoj a psychická distance není jeden a ten samý pojem! Přesto koncept psychické distance zahrne v „Mýtu o estetickém postoji“ do teorií estetického postoje. Tyto teorie se podle něj liší jen tím, jak silně je estetický postoj charakterizován. Označení distance jako „teorie estetického postoje“ působí poněkud rozporuplně vzhledem k její předchozí charakterizaci jako podmínky a nikoli jako teorie postoje<sup>70</sup>. Dickie jakoby zapomněl na předchozí příspěvek, ve kterém hájil Bullougha před mylnými interpretacemi a zahrnuje Bulloughovu teorii do „mýtu“ estetického postoje.

Zajímavé je, že v Mýtu o estetickém postoji distanci nehodnotí na základě podrobné analýzy Bulloughovy studie, ale kritizuje Bullougha skrze interpretovanou verzi Sheily Dawsonové<sup>71</sup>, která je v mnohých směrech zavádějící (jak v této práci demonstrujeme). Proto nebudeme tyto části ani analyzovat, ale poukážeme na Dickieho hlavní argument proti pojmu psychické distance, a následně proti pojmu estetického postoje obecně.

Dickie odsuzuje pojmy estetického postoje (nezainteresovanost od Stolnitze<sup>72</sup>) i psychické distance obecně, protože se mu nelíbí jejich specifčnost: „Pokud „distancovat se“ a „být distancovaný“ jednoduše znamená, že se člověk soustředí, jaký je smysl v zavádění nových technických termínů a hovoření o nich jako by popisovaly zvláštní akce a stavy vědomí?“<sup>73</sup> Tuto otázku řeší mnoho autorů, ale pro názornost uvedeme reakce Kempa a Saxeny.

---

*Criticism*, roč. 32, č. 4, 1974, s. 549-559), který však neuvádíme podrobněji, protože zavádí diskuzi jiným směrem a primárně obhajuje estetický pojem Stolnitze.

<sup>70</sup> Toto ztotožnění teorie estetického postoje s teorií psychické distance se bohužel objevuje často a to i v zajímavých přehledových publikacích jako je Fennerova. (Fenner, David E. W., *Introducing Aesthetics*, Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2003.). Nicméně prohlásit distanci za teorii estetického postoje se rovná tvrzení „že letenka do Ameriky je totéž co Amerika“.

<sup>71</sup> Podobný názor ohledně Dickieho nevhodného odsouzení distance na základě interpretace příspěvku Dawsonové, zastává i Vlastimil Zuska: Mýtus o mýtičnosti estetické distance, *Mimé-sis-fikce-distance, K estetice XX. století*, Praha, Triton, 2002.

<sup>72</sup> Stolnitz rozvíjí svou teorii estetického postoje a nezainteresovanosti rozvádí primárně ve dvou příspěvcích: Stolnitz, Jerome: *The Aesthetic Attitude, Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*, University of Rochester, 1960, s. 29-42.

Stolnitz, Jerome: *On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness“*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 20, 1961.

<sup>73</sup> „But if “to distance” and “being distanced” simply means that one’s attention is focused, what is the point of introducing new technical terms and speaking as if terms refer to special kinds of act and state of consciousness?“, Dickie, George: *The Myth of the Aesthetic Attitude, American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65. Přetištěno v: J.Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*, 3. vydání, Philadelphia 1987, s. 100 - 116.

### 2.3.3. Ohlasy na Dickieho kritiku pojmu estetického postoje - Casebier, Kemp a Saxena

V případě příspěvku<sup>74</sup> Allana Casebiera je přínosné začít, paradoxně, od konce. V závěru své práce totiž Casebier uvádí, že slovo „distance“ považuje za zavádějící, protože obsahuje význam rozměru, který může být větší, nebo menší (větší a menší distance). Termín „distance“ proto používá jenom „kvůli dlouhé tradici užívání tohoto termínu.“<sup>75</sup> Casebier totiž zavádí svoje pojmy „pozornostní distance“ a „emocionální distance“. Tyto pojmy označuje za tzv. „shlukové pojmy“<sup>76</sup>, aby se vyhnul jejich přesné definici. Použití těchto pojmů je možné, pokud můžeme najít dostatek „distancujících vlastností“<sup>77</sup>. V případě „pozornostní distance“ se jedná o soustředěnou pozornost na kombinaci vnitřních a vnějších vztahů k objektu. U „estetické distance“ se pro změnu jedná o emocionální odezvy u pozorovatele objektu.

Casebier s ohledem na použití „shlukových pojmů“, které nepřipouští stupně distance, odmítá použití Bulloughových pojmů pod a pře-distancování s tím, že nechápe, jak může mít pozorovatel „přemíru distance“<sup>78</sup>, pokud je distance nezbytnou podmínkou pro estetické ocenění objektu. Na tuto námitku se dá reagovat hezkým příkladem z běžného života. Palivo je nutnou podmínkou pro fungování spalovacího motoru (například v automobilu), pokud motor nemá dostatek paliva, nebude fungovat. Na druhou stranu, pokud má motor paliva příliš moc, tak taky nebude fungovat. Stejně je to i s psychickou distancí. Pokud máme nedostatek distance, příliš se ztotožníme s uměleckým objektem, nedokážeme ho pak vnímat esteticky. Když máme naopak přemíru distance, umělecký objekt se pro nás stává cizím a nepochopitelným a tím pádem nepostihnutelným v estetickém slova smyslu.

Casebier se v úvodu své práce snaží vyvrátit Dickieho námitku vůči psychické distanci. Konkrétně Dickieho tvrzení, že distance je pouhé zaměření pozornosti na objekt. Casebier oponuje tím, že existuje mnohem více případů distance a ne-distance než uvádí

<sup>74</sup> Casebier, Allan: The Concept of Aesthetic Distance, *The Personalist*, č. 52, 1971, s. 70 - 91.

<sup>75</sup> Citováno z originálu: „... because of the long tradition in use of this term.“, Casebier, Allan: The Concept of Aesthetic Distance, *The Personalist*, č. 52, 1971, s. 90.

<sup>76</sup> „cluster terms“, Casebier se sice v poznámce k tomuto termínu odvolává na Hilary Putman, ale zároveň uvádí, že tento koncept používá jenom jako soubor vlastností, které definují pojem, přičemž různé podmnožiny těchto vlastností umožňují aplikaci daného pojmu. To znamená, že pokud má nějaký pojem P jisté vlastnosti a tyto vlastnosti jsou podmnožinou vlastností shlukového pojmu SP, tak pojem P může být označený za SP.

<sup>77</sup> „distance-making features“, Casebier, Allan: The Concept of Aesthetic Distance, *The Personalist*, č. 52, 1971, s. 79

<sup>78</sup> „On the other hand, one wonders how an observer can have a “excess of distance” if distance is, as Bullough and all other users of “distance” have maintained, a necessary conditions for aesthetically appreciating an object.“, Casebier, Allan: The Concept of Aesthetic Distance, *The Personalist*, č. 52, 1971, s. 90

Dickie. Casebier uvádí, jako protipříklad šest různých diváku filmu *Občan Kane*, z nich se ale jenom jeden skutečně nesoustředí na film. Ostatní diváci se na film soustředí, ale jejich pozornost je zaměřená na různé aspekty filmu. Dickie se podle Casebiera soustředí pouze na ten jeden okrajový případ distance, kdy je pozornost diváka zaměřená mimo objekt (film). Casebier nesouhlasí s Dickieho názorem o nahrazení pojmu distance pouhou pozorností, právě kvůli tomuto zaměření se na jeden okrajový případ, a odsouzení pojmu jenom na jeho základě.

Příspěvek Garyho Kempa se objevuje roku 1999, je tedy jedním z nejnovějších ohlasů k problematice estetického postoje.<sup>79</sup> Přestože se nemůžeme zabývat problematikou estetického postoje podrobně, uvádíme jej jako možnou obhajobu Bullougha vůči Dickieho odsouzení psychické distance jako zbytečného pojmu, který se dá nahradit pojmem prosté pozornosti. Kemp kritizuje Dickieho v podobném duchu jako Casebier. Vyčítá mu odmítnutí zaujaté pozornosti u Stolnitz jako jiné formy nepozornosti, nebo částečné pozornosti. Podle Kempa jsou běžné příklady, kdy se plně soustředíme na objekt, ale přesto ho nevnímáme esteticky, což je v rozporu s Dickieho zobecněním nezainteresované pozornosti i psychické distance jako jednoduché pozornosti. Kemp dále Dickiemu vytýká, že při svých argumentacích nestaví na dostatečných teoretických základech: „Obecně bychom neměli být překvapeni, pokud se pokusy o teoreticky prázdnou filozofickou analýzu, jako je Dickieho zpracování problematiky estetického postoje, někdy ukážou jako neplodné.“<sup>80</sup>

Podobné argumenty (na obhajobu pojmu psychická distance) jako Kemp nabízí Sushil Kumar Saxena v příspěvku nazvaném *Estetický postoj*<sup>81</sup>. Saxena v úvodu alespoň vymezuje rozdíl mezi psychickou distancí a estetickým postojem. Psychickou distancí spatřuje jako podstatu estetického postoje, tudíž se snaží o jeho rehabilitaci a jeho příspěvek se tedy z větší

---

<sup>79</sup> Existují ještě aktuálnější studie a mezi nimi vyniká svou bravurní rehabilitací Bulloughova pojmu distance příspěvek Vlastimila Zusky (respektive jeho příspěvků, k tématu distance je více: Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton 2001. Dále: Estetická distance - dialog sebereflexe. In: *Estetická distance včera a postvčera*, Praha 1998. Nicméně máme na mysli kapitolu nazvanou Distance: Mýtus o mýtičnosti estetické distance, in: *Mimésis-fikce-distance. K estetice XX. století*. Praha, Triton 2002. V Mýtu o mýtičnosti estetické distance může čtenář najít alternativní obhajobu Bulloughova pojmu proti výtkám Casebiera a dalších. Příspěvky Vlastimila Zusky k tématu psychické distance jsou nevšední aplikací Bulloughovy distance do různých sfér. Konotace, které v ní spatřuje, jsou tak širokospektré, že si je nedovolíme rozebírat v rámci jedné kapitoly, ale zasloužily by si samostatné zhodnocení v jim věnované samostatné práci.

<sup>80</sup> „More generally, we should not be surprised if attempts at theory-free philosophical analysis, such as Dickie's treatment of the aesthetic attitude, should sometimes turn out to be unfruitful.“, Kemp, Gary: *The Aesthetic Attitude*, *British Journal of Aesthetics*, roč. 39, č. 4, 1999.

<sup>81</sup> Saxena, Sushil Kumar: *The Aesthetic Attitude*, *Philosophy East and West*, roč. 28, č. 1, 1978, s. 81-90. Pro srovnání nabízíme čtenáři kritiku Saxenova pohledu na estetický postoj, ale neuvádíme ji podrobně v hlavním textu, protože se autor na Bulloughův originální příspěvek o psychické distanci neodkazuje a jedná se pouze o reakci zabývající se čistě Saxenovým příspěvkem: Snoeyenbos, H. Milton: *Saxena on the aesthetic attitude*, *Philosophy East and West*, roč. 29, č. 1, 1979, s. 99-101.

části věnuje obhajobě Stolnitz. na obhajobu pojmu psychická distance u Bullougha podotýká, že akt „distancování se“ není jen „soustředěnou pozorností“<sup>82</sup>, jak tvrdí Dickie, ale je to „zvýšené uvědomění si objektu“, ke kterému dochází, když potlačíme náš každodenní praktický postoj. Saxena tak vyvrací Dickieho popření distance jako speciálního stavu vědomí. Saxena upozorňuje, že psychická distance je skutečně speciální zkušenost a termíny „distancování“ a „být distancován“ nejsou jen prázdnými pojmy.

#### **2.3.4. Závěr - Dickie**

Dickie svou kritiku Bulloughova pojmu psychické distance sumarizuje v příspěvku ze sedmdesátých let: „Psychical Distance: In a Fog at Sea.“<sup>83</sup> V tomto příspěvku shrnuje námitky proti Bulloughovu pojmu psychické distance ze svých předchozích příspěvků a doplňuje je o další příklady. Nicméně jeho argumenty zůstávají stejné. V případě variability distance dokonce odkazuje k svému předešlému článku z roku 1961 (Bullough a koncept psychické distance). Nově přidává reakci na Casebierův „Koncept estetické distance“. Uvádí, že Casebierův koncept distance je jednoznačně odlišný od Bullougha. Casebierovo použití pojmů distancovaný a nedistancovaný podle Dickieho odpovídá pozornosti a nepozornosti vůči interním a externím aspektům uměleckého díla. Proto se jím podle Dickieho nemá smysl zabývat podrobněji.

Vzhledem k tomu, že Dickie staví svou kritiku pojmu psychické distance na dvou argumentech, (odmítnutí pojmu psychická distance obecně a odmítnutí variability distance) vůči kterým existují opodstatněné výhrady, nejsou dostatečné pro odsouzení celé Bulloughovi teorie psychické distance.

---

<sup>82</sup> „close attention“, Dickie uvádí „I paid attention“, Dickie, George: *The Myth of the Aesthetic Attitude*, *American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65. Přetištěno v: J.Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*, 3. vydání, Philadelphia 1987, s. 102.

<sup>83</sup> Dickie, George: *Psychical Distance: In a Fog at Sea*, *British Journal of Aesthetics*, roč. 13, č. 1, 1973, s. 17-29.



## 2.4. Sheila Dawsonová: „Distancování“ jako estetický princip (1961)

Sheila Dawsonová přispívá článkem „*Distancování*“ jako estetický princip<sup>84</sup>, který bere Bullougha spíše jako inspiraci. Dawsonová píše, že rámcově s Bulloughovou teorií distance souhlasí, ale značně rozšiřuje její aplikaci a navrhuje další využití jeho koncepce. Nejedná se tedy o podrobný rozbor Bulloughova textu, což Dawsonová v úvodu vysvětluje tím, že Bulloughův článek je snadno dostupný, a tak si jej může každý podle potřeby přečíst. V některých pasážích její studie však dochází k nepřesné interpretaci Bullougha, jak následně ukážeme. Dawsonová také dodává, že se zaměří hlavně na první část Bulloughovy studie („I. Význam pojmu „distance““), ale některé z jejích hlavních argumentů zasahují i do části druhé („II. Distance popisující osobní vztah“). Konkrétně se to týká závěru úseku o *antinomii distance* a začátku Bulloughovy charakteristiky *variability distance*, kterou však Dawsonová značně modifikuje.

Pojem *distance* popisuje Dawsonová jako „vztah mezi individuem a objektem“<sup>85</sup>. Podle Dawsonové je zbytečné formulovat nějaké abstraktní pojmy: „... bylo by lepší studovat vztah mezi počátečním stimulem, umělcem, uměleckým dílem a divákem, jak na sebe navzájem reagují.“<sup>86</sup> Bulloughův pojem distance tedy nechápe jako abstraktní termín (na rozdíl od Dickieho, o kterém bude řeč později), ale jako pojem popisující vztah.

Již v úvodu je patrné, že je Bulloughovou studií značně ovlivněna, i když si neuvědomuje, do jaké míry přebírá jeho myšlenky za své. Tvzení Dawsonové o rozdílnosti mezi imaginativní a vědeckou pravdou se v obdobné formulaci objevuje již v Bulloughově studii. Dawsonová užívá příklad kardiolog versus anglický romantický básník Wordsworth, aby ukázala, že imaginativní a vědecká pravda nejsou totožné, a tudíž ani hodnocení uměleckého díla není stejné jako vědecká formule. Na to navážeme Bulloughovým prohlášením, které se ve svém významu tomuto velmi podobá: „Naproti tomu nemůže být žádné umělecké dílo opravdu „objektivní“ v tom smyslu, ve kterém by tento pojem mohl být

---

<sup>84</sup> Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 155-174.

<sup>85</sup> Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 156.

<sup>86</sup> Citováno z originálu: „... it would be more profitable to study relationships - how initial stimulus (subject), artist, work of art, and audience react with one another.” Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 156.

aplikován na historickou práci či vědecké pojednání.<sup>87</sup> Vidíme tedy, že Bullough také poukazuje na rozdíl mezi uměleckou a vědeckou sférou.

Dawsonová je poněkud skeptická vůči „universálně platným soudům“ o umění a těm, jež je mají právo vznášet. Ptá se, čím názor hledáme, jestli každého, nebo odborníků, a pokud jejich, kdo jsou pak ti odborníci. Touto řečnickou otázkou směřuje k nastínění charakteru svého článku. Navrhuje totiž, že: „Jediný soud, kterým si každý může být jist, je jeho vlastní.“<sup>88</sup> Tím dává svým argumentacím ryze subjektivní charakter a během celého svého asociačně interpretačního výkladu Bullougha se upíná na myšlenku individuálního postoje u každého jedince, který promítá i do hodnocení umění: „Individuální lidé soudí individuální jev jako krásný, člověk (obecně) nerozpoznává krásu.“<sup>89</sup> Dokonce kritizuje Bullougha za nedostatečnou individualizaci distance, to ale vyvrátíme později, protože v tomto bodě se spíše jedná o nepochopení jedné z charakteristik distance, a to její variability.

Termínem „distancování“ Dawsonová nahrazuje Bulloughův koncept distance, aby tak ukazovala spíše na „proces dosažení vhodně kontemplativního vztahu“<sup>90</sup> než na distanci v obecném smyslu (u Bullougha je distance například i faktorem v umění – *reprezentovaná prostorová distance* v díle samém a nejen vztahem mezi jedincem a objektem, který je „hodnocen“, nebo vnímán esteticky). Slovo „hodnocen“ je záměrně v uvozovkách, protože Dawsonová řeší už od začátku své studie, zda je něco krásné a jak to hodnotí člověk jako individuum. Nicméně u Bullougha není „hodnocení“ středem zájmu, tím je estetický zážitek: „*Naopak estetický zážitek má své těžiště v sobě nebo v předmětu, který jej prostředkuje, nikoli v já, které je distancováno mimo pole vnitřního zření dané osoby: „nikoli plod zážitku, ale zážitek sám je cílem.*“<sup>91</sup> Tato myšlenka se objevuje ve třetí části studie, kde Bullough upozorňuje, že otázka po hodnocení objektu, zda se nám nějaký objekt líbí, by naopak vytrhla vnímatele z estetického zážitku a vrátila jej zpět do praktického postoje.

---

<sup>87</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 12.

<sup>88</sup> Citováno z originálu: „The only judgment of which each can be sure is his own...“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 155.

<sup>89</sup> Citováno z originálu: „Individual people judge individual phenomena to be beautiful; Man does not recognize Beauty.“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 165.

<sup>90</sup> Citováno z originálu: „This process of achieving suitably contemplative relationship (has been termed ‘distancing’).“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 157.

<sup>91</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 23.

Dawsonová uvádí Bulloughův příklad mlhy na moři, ale značně se od něj odchyluje a modifikuje ho. Bullough sice uvádí, že mlha patrně vyvolá: „pocity zvláštní úzkosti, obavy z neviditelných nebezpečí, nutkání naslouchat vzdáleným a nelokalizovatelným signálům“<sup>92</sup>, ale nebezpečí, ve kterém se člověk na lodi může ocitnout v tom smyslu, v jakém to uvádí Bullough, je tušené nebezpečí, nikoli aktuální. Reálné nebezpečí z něj tvoří Dawsonová, protože konkretizuje „tušené“ nebezpečí (jako je ledovec<sup>93</sup>) a je přesvědčena, že do něj loď v nejbližších chvílích narazí. To znamená, že u Dawsonové se jedná o bezprostřední ohrožení pasažérů, které Bullough nezvažuje a ona paroduje jeho příklad dovětkem „Srazíme se s ledovcem, není to nádherné?“<sup>94</sup> V Bulloughově příkladu jde o náznak nebezpečí vzbuzujícího adrenalin, jak sám přirovnává jako při horském výstupu. Tam také neočekáváme, že brzy spadneme ze skály, ale těší nás jistá míra rizikovosti, kterou situace přináší. Podle Dawsonové by bylo estetické vnímání během bezprostředního ohrožení krátké. Nicméně Bullough nikde neuvádí, jak dlouho by estetický zážitek měl trvat, a tudíž to není v rozporu s jeho tvrzením, ba naopak. Bullough neříká, že by moment estetického vnímání nemohl být krátký: „*Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou náhlostí, je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejznámější věci*“<sup>95</sup> Ze zvýrazněné části citátu je patrné, že Bullough zvažuje i možnost chvilkového zapojení estetického vnímání.

Dawsonová z Bulloughova úvodu vyvozuje tři otázky, na které má pocit, že Bullough neodpovídá: První otázku, kterou Dawsonová nabízí k úvaze čtenáři a považuje ji za nezodpovězenou v Bulloughově studii, je: „Vyřadíme *my* ten fenomén z našeho praktického „zájmu“, nebo je to *distance*, která vyřazuje praktické věci?“<sup>96</sup> Druhá otázka Dawson zní: „Jsme to *my*, kdo rozvíjíme distancovanou zkušenost, nebo je to samotné působení *distance*, které tak činí?“<sup>97</sup> Třetí otázka je vzhledem k Bulloughovým výrokům poněkud zmatečná, jak

<sup>92</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 23.

<sup>93</sup> „I see something looming up out the fog, I momentarily think ‘How beautiful’, but almost simultaneously I recognize it to be an iceberg and raise the alarm; The aesthetic apprehension is no less real for being brief“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s.158 - 159.

<sup>94</sup> „We are going to crash into iceberg, isn't it beautiful?“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s.159.

<sup>95</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>96</sup> „Do we put the phenomenon out of gear with our practical selves, or does *Distance* cut out the practical side of things?“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s.158.

<sup>97</sup> „Do we elaborate the distanced experience, or does the working of *Distance* itself do so?“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s.158.

ukážeme následně, Dawsonová si klade otázku: „Tvrdí Bullough, že záměrně distancujeme zkušenost, abychom našli krásu, ale že *umění* k nám přichází jako zjevení.“<sup>98</sup>

Co se týká prvního a druhého bodu, tak na ně odpovídá Bullough takto: „*Mechanismus distance není tudíž jednoduchý, nýbrž vysoce komplexní. Má negativní: inhibiční aspekt - odděluje nás od praktické stránky věcí a od našeho praktického postoje k nim - a pozitivní stránku - vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance.*“<sup>99</sup> Z výše uvedeného je patrné, že odpověď na první otázku by podle Bullougha byla: Je to negativní (inhibiční) aspekt distance, který nás odděluje od praktické stránky věcí (jak je patrné z podtržené části). Odpověď na druhou otázku v souladu s Bulloughovým výrokem by byla: Pozitivní stránka distance rozvíjí zkušenost (distancovanou zkušenost) na novém základě.

Třetí otázku Sheily Dawsonové jsme označili za zmatečnou, neboť Bullough nikde netvrdí, že bychom se distancovali záměrně. Podle Bullougha je distance jev, který nastává, když vnímáme esteticky. Bullough uznává, že někteří lidé se mohou distancovat i záměrně, ale není to podmínkou. Situace si sama vyžádá stav distancování, jak ukazuje Bullough na příkladu mlhy na moři. Dalším dokladem pro tento argument o samovolném nástupu distance proti tvrzení Dawsonové je Bulloughův výrok o distanci jako faktoru v umění: „Náhly pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění“.<sup>100</sup> Distance tedy může přijít i náhle a nemusí k ní docházet předem připraveným záměrným procesem, jak tvrdí Dawsonová.

V dalších odstavcích se Dawsonová v zásadě neodchyluje od Bulloughovy teorie, pouze ji rozšiřuje o různé podobné příklady. Jedná se o různé situace, které nás mohou připravit o stav distance - například při sledování divadelního představení. Dawsonová uvádí jako příklad ohrožující stav distance, stres z toho, že nám ujede poslední vlak domů.<sup>101</sup> Dawsonová uvádí: „Někdo může nicméně „distancovat objekt“ nevědomky z důvodů, které

---

<sup>98</sup> „Is Bullough saying that we deliberately distance experience to find beauty, but that art ‘comes upon us as a revelation’“, Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, Australasian Journal of Philosophy, roč. 39, č. 2, 1961, s.158.

<sup>99</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>100</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>101</sup> Bullough nezachází do detailního líčení všech možných situací, které by čistě hypoteticky mohly nastat a i nám se zdá zbytečné uvádět všechny příklady Dawsonové, proto se budeme držet spíše podstatných částí a hlavně těch, které se liší od Bullougha, nebo jeho názor pozměňují.

nepřispívají k estetickému ocenění.“<sup>102</sup> A vysvětluje, že takovými důvody jsou například morálka nebo náboženské konvence. Proto někteří lidé nevnímají nahé sochy, nebo ukřižování jako umělecká díla. Tento fakt je ovlivněn například rigidní výchovou a může vyústit až do situace, kdy vnímáme lehce erotická díla jako pornografická, což je příkladem pod-distancování. Tato myšlenka Dawsonové je zajímavá, nicméně není inovativní. Opět se s ní shledáváme již u Bullougha, který tyto okolnosti (jako jsou sexuální záležitosti a věci týkající se nahoty a těla) řeší v souvislosti s distančním limitem umělce, který je v tomto ohledu vyšší.

Dawsonová uvádí druhý extrém, kdy se můžeme naopak „distancovat“ kvůli nelegitimním důvodům, například protože se bojíme, že budeme mít nepopulární názor, nechceme stát proti davu, nebo protože je autorem díla někdo, koho nemáme v oblíbenosti. Dawsonová opět uvádí slovo „distancovat“, ale v tomto významu „distancovat se“ nabírá negativní konotaci, která u Bullougha není přítomná. U něj jsou zmíněny dva extrémy, a to pod-distancování a pře-distancování, slovo distance užívá v pozitivním smyslu, zatímco Dawsonová zde poněkud zatemňuje význam tohoto slova a v jejím případě se jedná o faktory bránící distanci, ale ne „distancování“, jak uvádí Dawsonová.

Nyní se dostáváme k momentu, ve kterém Dawsonová značně nepochopila Bullougha, a jak jsme zmínili dříve, tento zmatečný úsek v díle Dawsonové objasníme na základě Bulloughovy studie. Dawsonová v této části svého pojednání kritizuje Bullougha za nedostatečnou individualizaci distance: „*Bullough říká, že existuje jen jedna správná distance pro každého člověka a každou věc a že je dosažena, když dojde k: „nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“.*“<sup>103</sup> Musíme dodat, že Dawsonová tuto Bulloughovu větu vytrhla z kontextu. Bullough předtím, než ji napsal, rozebíral umělecké znázornění silně osobní zkušenosti, které je pro umělce katarzí, musejí se zbavit pocitů a představ, které je provázejí jako obsese, aby svou zkušenost byli schopni znázornit umělecky. Toto je ještě těžší pro běžného člověka, proto Bullough zavádí, že je žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez

---

<sup>102</sup> K citaci nutno dodat, že vyjádření „distancovat objekt“ není nejvhodnější, protože, jak Dawsonová píše v závěru, jedná se o pod-distancování, ale její výrok je celkově protichůdný, pokud bychom totiž distancovali objekt, ve smyslu zaujetí žádané distance, pak bychom k němu byli ve stavu distance, který zmiňuje Bullough, a není na něm nic negativního. Ovšem ve smyslu, v jakém to uvádí Dawsonová, se jedná o pod-distancování a ne distancování objektu. „One may, however, distance the object unconsciously for reasons not contributing to aesthetic appreciation.“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 160.

<sup>103</sup> „Bullough says that there is only one correct distance for each person and each thing and that this is achieved when there is ‘the utmost decrease of Distance without its disappearance’ “ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 162.

její ztráty, ale nikde v této části netvrdí, že „existuje jen jedna správná distance pro každého člověka a každou věc“. <sup>104</sup> „Nejvyšší možné snížení distance“ je navíc velice neurčité určení.

Dawsonová navazuje na tuto část citací z Bulloughovy charakteristiky variability distance a podle jejího názoru Bullough tuto část modifikoval, aby si neprotiřečil s předchozím výrokem („nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“), který ona považovala za tvrzení poukazující na jedinou správnou distanci. Proto v tomto momentu prohlašuje, že chce jít dále a rozšířit „Bulloughovo“ tvrzení a modifikovat jej. Dawsonová dále uvádí, že chce rozšířit Bulloughovu teorii: „*Chci pokračovat dále a tvrdím, že neexistuje zcela „správná“ distance a estetické ocenění samotné je schopné odstupňování a může se vyskytovat v jistém rozpětí optimální distance, které je vždy relativní pro osobu, objekt a příležitost.*“ <sup>105</sup> Tento výrok je z logického hlediska nesmyslný, protože slovo „optimální“ znamená „nejlépe vyhovující“ <sup>106</sup> a není možné mít několik různých „nejlepších možných distancí“, jak tvrdí Dawsonová. Nicméně Dawsonová tuto myšlenku považuje za přínosnou oproti uznávaným teoriím, jako je Bulloughova, které podle ní neumožňují ono rozpětí a individualizaci distance a snaží se to doložit tvrzením, že podle Bullougha „inteligentní umělec, nebo divák, který vnímá esteticky, se nutně musí 'distancovat správně'“. <sup>107</sup> Bullough ale nikde netvrdí, že by byla jedna správná distance (jak jsme již zmínili dříve) naopak poznamenává: „O distanci je tedy možno stručně říci, že se liší jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu.“ <sup>108</sup> a dalším důkazem je jeho tvrzení ohledně distančního limitu, kde uvádí: „*V praxi průměrného člověka existuje tudíž mez, která označuje minimum, při kterém se jeho pojmání a hodnocení může udržet v estetickém poli a toto průměrné minimum leží značně výše než distanční limit umělce. Tuto průměrnou mez je prakticky nemožné pevně určit – z důvodu chybějících dat a značné rozdílnosti u jednotlivých osob, kterých se tato mez týká.*“ <sup>109</sup> Je tedy patrné, že Dawsonová si interpretovala Bulloughovu studii velmi svébytně a její inovativní myšlenky jsou rámcově obsaženy již u Bullougha.

---

<sup>104</sup> „there is only one correct distance for each person and each thing“, Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, Australasian Journal of Philosophy, roč. 39, č. 2, 1961, s.162.

<sup>105</sup> „I want to go further and say that there is no outright 'correct' distance, and can occur within a certain range of an optimum distance which is always relative to person, object and occasion.“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, Australasian Journal of Philosophy, roč. 39, č. 2, 1961, s.162.

<sup>106</sup> SLOVNIK CIZICH SLOV

<sup>107</sup> Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, Australasian Journal of Philosophy, roč. 39, č. 2, 1961, s.162.

<sup>108</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, roč. 23, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>109</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, roč. 23, č. 1, 1995, s. 15.

V následující části svého článku se Dawsonová snaží upřesnit svůj výrok o „rozpětí optimální distance“ a již zmiňuje, že estetické ocenění může nastat v blízkém okolí bodu, ve kterém leží optimální distance. Dawsonová se následně snaží zavést posuvnou škálu (tabulku), na základě které zamýšlí vysvětlit svůj pojem *vhodné distance*. Škála je rozdělena na tři části, kde vlevo je pod-distancování, vpravo pře-distancování a ve středu se nachází *vhodně distancované vnímání*. Uprostřed „vhodně distancované“ části se pak ještě nachází *onen bod optimální distance*. Pro každého jedince, dílo a situaci je pak možné posouvat hranice mezi jednotlivými částmi a měnit pozici „bodu optimální distance“. Dawsonová opět kritizuje pojmy jako „správná distance“, nebo „kompletní iluze“, i když v jejím případě také dochází k pokusům definovat a zavádět pojmy podobné, pouze nahrazuje pojem „správná distance“, jehož autorství určila neprávem Bulloughovi, pojmem „vhodně distancován“ a zavádí zmíněnou tabulku, která má umožnit naprostou individualizaci. Dawsonová tak poukazuje na individualizaci i v soudech vkusu a vrací se k úvodnímu prohlášení, že výrok „něco je krásné“ nelze srovnávat s matematickým tvrzením, že  $2 \times 2$  jsou 4. Bullough se detailně nevěnuje definování toho, co se nám líbí a za jakých podmínek, pouze uvádí ve třetí části své studie, že pokud by se nás někdo uprostřed intenzivního estetického zážitku zeptal, zda se nám to líbí, vrátil by nás zpět do praktického vědomí a vyřadil by z funkce estetický mechanismus.

Dawsonová se spleť dostává k výroku, že nemůžeme dělat hodnotící soudy o kráse a dosti svérázně podbízí výrok, který by podle ní řekl Bullough, a to, že krásné objekty jsou nesrovnatelné, protože jsou na stejné úrovni. Dawsonová tuto myšlenku staví na již zmiňované teorii, kterou jsme však vyvrátili dříve, že podle Bullougha existuje jedna správná distance. A proto implikuje, že by podle ní Bullough tvrdil, kdyby předchozí myšlenka platila, že esteticky vnímáme díky jedné správné distanci všechny objekty stejným způsobem, a proto Dawsonová vyvozuje, že jsou krásné objekty na stejné úrovni. Snaží se tím doložit svoje tvrzení o neporovnatelnosti soudů o kráse a ukázat, že vychází z Bulloughovy teorie. Nicméně Dawsonová neuvádí, ze které části Bulloughovy studie, případně z jaké konkrétní myšlenky vychází a jedná se tak spíše o tvrzení založené na asociaci Bulloughových myšlenek než přímo na nich. Důvodem pro toto naše tvrzení je prohlášení samotné Dawsonové z úvodní části její studie, že se soustředila hlavně na první část Bulloughovy studie. To by snad vysvětlovalo její zmatečné interpretace variability distance, která je třetím pod-bodem druhé části Bulloughovy studie. V této části také Bullough vysvětluje variabilitu distance u různých druhů umění. Jako příklad uvádí tanec, který díky své formě prezentování, kterou je živé lidské tělo působící na diváka často smyslnou vitalitou, svádí tudíž k pod-

distancování. Pokud budeme uvažovat objekty jednotlivých forem umění za „krásné objekty“, jak dané objekty Dawsonová nazývá „Bulloughovými slovy“, pak z Bulloughova výkladu naopak vyplývá, že u nich dochází ke kolísání ve stupni distance. Z toho vyplývá, že Bullough netvrdí, že by byly všechny „krásné“ objekty na stejné úrovni. Variabilita distance u Bullougha je definována nejen jako obecný rys umění, ale funguje i mezi jednotlivými druhy umění, proto usuzujeme, že se dá aplikovat i na jednotlivé umělecké objekty.

Dawsonová směřuje ve své práci k naprosté individualizaci a přichází s prohlášením: „Pokud má mít umělecké dílo největší možnou šanci na úspěch, musí být nekomplikované, zdánlivě spontánní a „univerzální“ (to neznámá, že je nekomplexní, povrchní a zřejmé).“<sup>110</sup> Otázkou ovšem je, jak univerzální by mělo dílo být. Dříve totiž Dawsonová zmínila, že může dojít k pod-distancování například u děl, kde je znázorněno ukřižování. Měly by se tedy podle této její „definice“ uměleckého díla vynechat z umění všechny náboženské náměty? Z historického vývoje je totiž patrné, že přibývá počet ateistů a budoucí generace by nemusely podle této definice taková díla ocenit. Dále bychom museli vynechat ze sféry dějin umění historické náměty, protože ty s časem také pozbývají univerzálnosti. Dawsonová v závorce uvádí, že však tato „univerzální“ díla nemusejí být zřejmá. Toto tvrzení Dawsonové vede k otázce: jak totiž může být umělecké dílo současně „univerzální“ a přitom nebýt zřejmé?

Dále Dawsonová opět rozvádí svou myšlenku univerzálnosti a aplikuje ji na již zmíněnou Bulloughovu větu: „Jak při recepci, tak při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“<sup>111</sup> Dawsonová tuto větu rozšiřuje do obecné platnosti a uvádí, že to nejvyšší možné snížení distance se vztahuje jak k subjektu a objektu (což najdeme i u Bullougha), ale také se to vztahuje k médiu a příležitosti.

Podle Dawsonové má být umělecké dílo konzistentní ve své distanci. Vysvětluje později, co tím míní na příkladu divadelní hry Petr Pan. Dawsonová uvádí, že během divadelní hry nesmí být nikdy ztracena distance, může být pouze měněna (což nevysvětluje, ale patrně tím míní, že se může měnit stupeň distance). Divadelní hru Petr Pan uvádí jako nedodržení tohoto předpokladu. Bullough také zmiňuje konzistenci distance, ale v poněkud jiném kontextu. Dokonce uvádí stejný příklad hry Petra Pana, ale na rozdíl od Dawsonové ji

---

<sup>110</sup>V originále je uvedeno: „If a work of art is to have the greatest possible chance of being successful it must be uncomplicated, seeming-spontaneous and 'universal' (this does not mean uncomplex, facile and obvious)". Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 166.

<sup>111</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 14.



nekritizuje jako inkonzistentní. Jeho zmínka o konzistenci distance souvisí spíše s pravděpodobností díla a jeho realistickým tónem, který je ovlivněn stupněm fantazie. Bullough uvádí: „*Realistický tón nastolený celkem díla vnitřně determinuje větší či menší stupeň fantazie, který připouští; v důsledku toho pociťujeme ztrátu stínu Petra Pana jako nekonečně pravděpodobnější než nějakou triviální nesrovnalost se skutečností, která otřese naším smyslem pro proporci v díle naturalistickém.*“<sup>112</sup> Bullough pokračuje, že cílem pohádkových vyprávění a příběhů o podivuhodných dobrodružstvích bylo uspokojit touhu po zázračném, neobyčejném a potřebu fantastických zážitků, a protože vzhledem k normální zkušenosti byly tyto příběhy považovány za excentrické, vzbuzovaly silný pocit distance. Bullough tedy stojí názorově na opačném pólu než Dawsonová, co se Petra Pana týká (nejedná se podle něj o ztrátu distance, ale naopak o silný pocit distance). Nicméně je nutno podotknout, že názor Dawsonové na ztrátu distance ve hře Petra Pana se týká jen jedné její části, a to přímé promluvy herce či herečky k publiku, zatímco Bullough hodnotí Petra Pana jako celek, a to pohádkový příběh, který se může od realistických děl obsahově (vnitřním anti-realismem) odchýlit, ale formu této „divadelní hry“<sup>113</sup> Bullough nehodnotí. Problému přímé účasti diváků na hře bude věnována samostatná kapitola v rámci příspěvku Petra Lewise.

Vraťme se však k tématu konzistence distance, které Dawsonová rozvádí do obecnějšího měřítka a klade si otázku, jak může publikum procházet změnami distance, pokud není jedna „správná“ distance? Tato otázka vyplývá z jejího dřívějšího prohlášení, že během divadelního představení nesmí dojít ke ztrátě distance, pouze se může měnit. Dawsonová se vrací ke svojí myšlence naprosté individualizace a v tomto úseku připouští, že soud každého jednotlivce nemusí být zcela správný. Toto je celkem změna v jejím předchozím tvrzení o absolutních možnostech individua a naprosté individualizaci vzhledem k estetické distanci i estetickému vnímání. V tomto úseku připouští, že by nebyla připravena soudit malbu ve stejném rozsahu jako poezii a dokonce přiznává, že někteří lidé nejsou estetického hodnocení schopni. Jejich optimální bod, zavedený škálou Dawsonové, při hodnocení uměleckých děl, dokonce upadá pod úroveň estetického ocenění. Tím si protiřečí

---

<sup>112</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 19.

<sup>113</sup> Z Bulloughových poznámek není totiž jisté, jestli se zmiňuje pouze o pohádkovém příběhu Petr Pan, nebo jestli zvažuje drama. Hovoří totiž o dílech s fantastickým námětem a proměně pohledu na ně. Ale vzhledem k tomu, že vedle příkladu Petra Pana staví divadelní hru „L'oiseau bleu“ Maurice Maeterlincka, která měla premiéru roku 1908, jak uvádí František Götz v předmluvě k divadelní hře *Modrý Pták* nazvané *Zakladatel symbolické dramatiky evropské*, můžeme tedy usuzovat, že Bullough řeší divadelní hru Petr Pan. Maeterlinck, Maurice: *Modrý pták*, Praha 1962.

k úvodnímu tvrzení, že jediným soudem, kterým si může být každý jist, je jeho vlastní – „Nyní to shledávám krásným“<sup>114</sup>. Jediné, co tomuto výroku nemůžeme upřít, je, že v běžném slova smyslu dochází u každého jedince čas od času k výroku, že je něco krásné, ale jak říká Bullough v závěrečné části své studie v úseku o barvách - fakt, že lidé žijí raději v barevném světě, než v šedi jim ještě nepřisuzuje estetický smysl pro barvu jako takovou.

Dawsonová se změnu svého názoru snaží opřít o matematické přirovnání k číslu  $\pi$ . Dawsonová přirovnává hodnocení uměleckého díla ke znaku  $\pi$ , můžeme se přiblížit jeho významu, ale nikdy ho neobsáhneme celý. Stejně tak to spatřuje u uměleckého díla. Uvádí například kontemplaci básně. Podle ní se snažíme báseň ocenit jako celek a konceptuální formu, ale jsou případy, kdy se nám to nedaří, a tak si z básně vybereme jen určité prvky (příběh, rytmus, argument). Máme si těchto prvků být vědomi, ale nemáme se na ně koncentrovat mimo báseň. K tomuto argumentu se ještě v závěru vrátíme. Dawsonová tedy sumarizuje svou myšlenku takto: „Pokud je inteligentní vyzrálý jedinec (individuum) vhodně distancován, oceňuje umělecké dílo jako celek, to znamená jako by to bylo jeho ‘nejlepším‘ optimu, ale není schopen ho dosáhnout ve vztahu ke každému dílu a každému médiu.“<sup>115</sup> Dawsonová upřesňuje a opětovně uvádí, že pokud vnímatel není schopen ocenit dílo jako celek, pak ocení alespoň jeho aspekty. Rozčleňuje vnímatele podle různých aspektů (věk, účast na díle – tvůrce x divák). U dětských diváků uvádí, že si esteticky užívají například narativnost poezie. Poté se vrací k již zmíněné škále a uvádí, že dětský pohled se blíží k pod-distancování, leží tedy vlevo na škále. Z této pozice dětského pohledu na estetiku odvozuje přirozený vývoj, který podle ní směřuje zleva doprava. Tento pokrok je opět individuální. Avšak opačný postup z pravé strany škály (od pře-distancování) k optimu je podle ní zcela výjimečný. Zavádí také, že většina lidí se bude nacházet spíše v pravé části škály, protože Dawsonová věří, že estetické ocenění má u většiny lidí spíše intelektuální než emocionální tendenci.

Dále Dawsonová srovnává obtížnost distance vzhledem k divákovi, herci a umělci. Pro diváka je podle ní celkem snadné se distancovat při vnímání uměleckého díla, konkrétně myslí divadelního diváka. Herec má podle Dawsonové také celkem jednoduchou roli distancování, protože vnímá hru jako konceptuální celek. Umělec má podle ní roli o něco

<sup>114</sup> Originální citace zní: 'I now find this beautiful'. Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 155.

<sup>115</sup> „When an intelligent mature individual is suitably distanced he appreciates the work of art as a whole; this is, as it were, his 'best' optimum, but he is not capable of attaining it in relation to every work and all media.“ Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 170.

těžší, protože je na něm, aby dílo vytvořil. Podle Dawsonové je umělec sice svobodný v tvorbě a distance je zabudována v konceptuální formě díla. Pouze pokud tvoří pro určité publikum, pak může zvažovat distanci jako oddělený faktor.

V další části „Distancování jako estetického principu“ směřuje již Dawsonová k závěrečným prohlášením a jedná se zde více o rozšíření Bulloughovy teorie, které Dawsonová vyvozuje na základě úryvků z Bulloughovy studie. Její pozornost se váže převážně k jedné větě, kterou zmiňuje v průběhu celého článku a kterou jsme již zmiňovali: „Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“<sup>116</sup> Tentokrát tuto větu předělává tak, že začíná Bulloughovými slovy: „Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí...“<sup>117</sup> a místo dokončení citace je nahrazuje – „obdržení a zachování umělcovy distance tak blízko, jak je to možné“<sup>118</sup> Úkolem umělce je pak podle Dawsonové sdílet jeho osobní zkušenost a jeho myšlenky s druhými lidmi, pokud je považuje za hodnotné a přínosné, i když primárně píše sám pro sebe. Dawsonová pak uvádí, že umělec by měl sám sobě pozorovatelem, který je vůči svému dílu v distanci a dokáže ho tak posoudit stejně dobře a nezaujatě jako kdokoli jiný. V tomto objektivním posouzení by podle Dawsonové bránilo, kdyby si umělec při pohledu na dílo stále vybavoval proces jeho tvoření, jako příklad umělce uvádí básníka. Takové dílo je pak podle Dawsonové hodné odsouzení. Ovšem tomuto tvrzení musíme odporovat, jelikož například slavná sochařská díla umělců (jako byl Michelangelo Buonarroti) jsou považována za zdařilá umělecká díla a je otázkou, do jaké míry sám Michelangelo při pohledu na sochu Davida, nebo Pietu zapomněl, kolik úsilí musel vzniku těchto děl věnovat. Na příkladu básníka, který uvádí Dawsonová, by toto tvrzení mohlo být do jisté míry platné, ale u jiných umělců by muselo selhat, obzvlášť u umělců, kteří ke své tvorbě potřebují fyzickou energii.

Dawsonová shrnuje svou myšlenku tvrzením, že pokud je umělec schopen kontemplovat jeho vlastní báseň, pak je tato báseň vhodně distancována. Dawsonová pak znovu upravuje Bulloughovu několikrát zmíněnou větu: „Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“<sup>119</sup> a tvoří z ní

---

<sup>116</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>117</sup> Začátek již zmiňované citace z Bulloughovy studie: Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, 1912, s. 14.

<sup>118</sup> Celá citace v kontextu pak zní takto: „What in interpretation and appreciation is most desirable is to achieve and maintain the artist's distance as nearly as possible.“ Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 171.

<sup>119</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 14.

prohlášení: „To, co je nejvíce žádoucí při tvorbě je vytvořit konceptuální formu; při interpretaci představit (zprostředkovat) tuto konceptuální formu; a při ocenění ji kontemplotovat /o ní rozjímat/.“<sup>120</sup> Toto bylo vysvětleno výše, proto přejdeme k závěrečnému výroku Dawsonové, který již upravuje onu naprostou schopnost individua ocenit jakékoli umělecké dílo. Dawsonová realističtěji přiznává, že ne každý je schopen ohodnotit umělecké dílo esteticky. Její závěrečný výrok je totiž upraven a metaforicky označuje toho, kdo není schopen nejlepšího distancovaného náhledu na dílo, za slepého. Kdokoli, kdo není slepý, jak uvádí Dawsonová, by totiž měl být schopen dosáhnout onoho optimálního bodu distance, který mu umožní získat nejlepší možný náhled na dílo. Dawsonová však v závěru dodává, že ne každý uvidí dílo jako celek, ale může ocenit i jeho některé části. Jako příklad těchto částí uvádí (poněkud nevhodně, jak ukážeme) barevnost a řemeslnou zručnost. Toto limitované nezainteresované ocenění je pro takového člověka podle Dawsonové estetické ocenění. Nicméně Dawsonová si nevhodně vybrala zrovna technické aspekty díla. Pokud se totiž zaměříme pouze na tyto aspekty, jak uvádí i Bullough, dojde u nás k pře-distancování.

V závěru svého pojednání nabízí Dawsonová shrnutí svých hlavních myšlenek týkajících se distancování do čtrnácti bodů<sup>121</sup>. Vzhledem k tomu, že jsme již nejproblematictější body popsali podrobněji, napíšeme pouze stručně, zda jednotlivé body vycházejí z Bullougha, nebo se jedná o rozšíření jeho teorie.

V prvním bodě se jedná spíše o vlastní interpretaci Dawsonové, která rozšiřuje Bulloughovu teorii. Dawsonová píše, že: „Jakýkoli mentální stav od nejtemnějšího organického smyslu až po nejabstraktnější intelektuální operaci může formovat (vytvářet) objekt estetického ocenění, za předpokladu, že nastane uvnitř a na úrovni estetického vědomí.“<sup>122</sup> Tento výrok je více objasněn v následujícím druhém bodě. „*Na této úrovni to (estetické ocenění) nastává, pokud jej, abychom užili Alexandrovy terminologie „prožíváme“ spíše než „(pouze) sledujeme“, pokud si to užijeme (fruor not gaudeo - „baví mě to“ ne „raduji se z toho“* <sup>123</sup>); *když je to vhodně distancováno.*“<sup>124</sup> Ta vhodná distance, jak o ní

<sup>120</sup> „What is most desirable is in production to create a conceptual form; in interpretation to present this conceptual form; and in appreciation to contemplate it. Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 172.

<sup>121</sup> Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173-174.

<sup>122</sup> „Any mental state from the obscurest organic sensation to the most abstract intellectual operation may form the object of aesthetic appreciation, provided that it occurs within and on the level of the aesthetic consciousness.“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173. Nicméně problém je podrobněji rozebrán na straně 157.

<sup>123</sup> Dawsonová to spojuje s anglickými výrazy: „gaudeo sense - ‘to be made happy’, v našem překladu radovat se z něčeho, v doslovném by bylo „být učiněn šťastným“ a druhý výraz „the fruor-sense“ s anglickým ‘to have

v závěru mluví, se týká kontempace uměleckých děl, která například zobrazují ukřižování. Proto Dawsonová řeší pojem „enjoying works of art“, zůstáváme zde záměrně v anglickém jazyce, protože slovo enjoy znamená „radovat se“ a je užíváno v pozitivních konotacích. Proto si Dawsonová bere na pomoc latinský jazyk, aby ukázala rozdíl mezi tím, že si něco užívám, ve smyslu radostném, nebo že jsem něčím zaujat „baví mě to“ ve smyslu obohacení o umělecký zážitek („mít z toho užitek“), ale nemusí to znamenat, že z toho mám „radost“. V našem překladu do češtiny to není zcela patrné, ale spíše by se hodilo místo „baví mě to“, použít výraz „jsem tím zaujat“ ve smyslu estetické kontempace uměleckých děl, která znázorňují utrpení a právě díky distanci je můžeme vnímat esteticky jako umělecká díla a ne jako „sadistické objekty“, jak by na nás mohla působit, pokud by u nás došlo ke ztrátě distance pod-distancováním.

Ve třetím bodě spíše zavádí Dawsonová svou definici, i když ji patrně vyvodila z Bulloughova příkladu mlhy: „Obvykle je to krása přírodního jevu, nebo krása objevená v uměleckém díle, která zaujme naši pozornost a přinutí nás, pokud jsme vnímaví, spatřit ji na úrovni estetického vědomí.“<sup>125</sup> Bullough řeší v závěrečné části své studie rozdíl mezi krásným a příjemným, ale jinak neuvádí jako podmínku zaujetí naší pozornosti „krásu“.

Ve čtvrtém bodě Dawsonová rozšiřuje podmínky, za kterých se můžeme nevhodně „distancovat“ vůči objektu. Těmi jsou: „Předsudky, hloupost, lpění na konvencích, nebo odmítání ze zvyku“, nedostatek představivosti, tlak osobních záležitostí a tak dále nás mohou učinit nevnímavými; to znamená, mohou způsobit, že distancujeme objekt nevhodně...“<sup>126</sup> Navíc dodává, že mu tím zabráníme, aby na nás působil svou krásou (což Bullough neřeší, řeší pouze, abychom nevnímali praktickou stránku, ale nikoli, že to musí být nutně krása, co nás zaujme.)

V pátém bodě Dawsonová rozšiřuje Bulloughovu charakteristiku distance u kritika, odborníka a umělce. Zmiňuje, že „lidé, kteří mají duální vztah k uměleckému dílu, nebo

---

benefit of, což by znamenalo „mít z toho užitek“, ale tento význam jsme pro výklad vynechali, protože je spíše praktického rázu a mohl by být zavádějící, proto jsme zůstali u latinského „fruo“ a vysvětlili jej ve smyslu kontempace, která nás zaujme, ale neradujeme se z ní ve smyslu, že by nám přinášela „radostný pocit“.

<sup>124</sup> „It occurs on this level when we, to use Alexander's terminology, 'live through' rather than 'witness' it; when we enjoy it (fruo not gaudeo); then it is suitably distanced.“ Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173.

<sup>125</sup> „Usually it is the beauty of the natural phenomenon, or the beauty revealed in the work of art, which captures our attention and forces us, if we are receptive, to view it on the level of aesthetic consciousness.“ Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173.

<sup>126</sup> „Prejudice, stupidity, adherence to convention or habitual rejection of it, lack of imagination, the press of personal affairs, and so on, may render us unreceptive; that is, may make us distance the object inappropriately...“ Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173.

přírodnímu objektu se distancují záměrně, takovými lidmi jsou kritici, interpretativní umělci a vědci, na rozdíl od Bullougha k nim řadí i ty, kteří se zabývají krásnými objekty. Bullough k tomuto tématu uvedl, že u odborníka a kritika vyžaduje jejich práce neustálé přepínání z praktického do distancovaného postoje a u umělce pak uvedl, že musí distancovat osobní zkušenost, aby ji byl schopen předat. Šestý bod je v podstatě dodatkem Dawsonové k pátému: „Umělec často distancuje jev proto, aby jeho krása protrhla bariéry, které by vstoupily mezi nás a nedistancovaný jev.“<sup>127</sup>

Sedmý bod je jen rozšíření Bulloughovy variability distance. Distance se u něj liší podle podmínek, které přináší objekt a subjekt (podle distanční schopnosti jedince a charakteru subjektu), Dawsonová navíc zavádí, že se liší ještě podle média a příležitosti.

Osmý bod se týká škály, kterou jsme již rozebírali podrobně a se kterou Dawsonová přichází jako s inovací Bulloughovy variability distance, ale rámcově je v Bulloughově variabilitě obsaženo vše potřebné a tabulka vzhledem k individualizaci, kterou Dawsonová neustále zdůrazňuje, je poněkud zavádějící. Dawsonová zde uvádí: „Estetické ocenění je přístupné stupňování a může se vyskytovat v určitém rozsahu.“<sup>128</sup>

V devátém bodě se opět navrácí k individuu a jeho kapacitě, která je pro estetické hodnocení obvykle větší v případě některých médií (jako médium se míní například báseň, nebo malba) než jiných. Dawsonová odkazuje k myšlence, kterou uvedla v závěru, že jedinec je schopen hodnotit to médium, ke kterému má vztah a intelektuální kapacitu, jak autorka psala, že má například větší schopnost posoudit báseň než malbu.

Desátý bod se opět vymyká Bulloughovým úvahám, protože Dawsonová zvažuje soudy o krásném (vkusové soudy) a navrhuje, že pokud soudíme něco jako krásné, pak to soudíme ve stavu naší jedinečné distance a tento soud nás neobtěžuje. Tento soud je pak podle ní výsledkem reakce objektu s naší osobností, znalostí, zkušeností a představitostí. Bullough pouze uvádí, jak jsme již zmínili dříve, že pokud by se nás někdo uprostřed estetického zážitku zeptal, zda se nám objekt líbí, vrátil by nás zpět do praktického postoje a zrušil by tak celý estetický mechanismus.

---

<sup>127</sup> „Often the artist distances the phenomenon so that its beauty is able to penetrate barriers which would have come between us and the undistanced phenomenon.“ Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173.

<sup>128</sup> „Aesthetic appreciation itself is susceptible of degrees and can occur within a certain range.“ Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 173.

V jedenáctém bodě se opět navrací k myšlence individuálnosti estetického hodnocení, která je její doménou v celém spise. Individuálnost estetického hodnocení znamená, že nezáleží na tom, kolik lidí se shodne na estetickém soudu, protože je stále musíme považovat za individua soudící krásné objekty a ne za lidi, kteří by rozpoznávali krásu: „Individuální lidé soudí individuální jev jako krásný, člověk (obecně) nerozeznává krásu.“<sup>129</sup>

Dvanáctý bod se týká rozsahu naší zkušenosti a tím daných větších možností ohodnocení díla a tvořivé kapacity. „Čím větší a hlubší je naše zkušenost všech druhů - za předpokladu, že ji umíme využít na kontemplativní úrovni - tím větší je naše hodnotící a potenciální kreativní kapacita.

Ve třináctém bodě se navrací k již rozebírané myšlence o vnímání díla jako celku. „Pokud má být umělecké dílo jednoduché, aby působilo dojmem spontánnosti a mělo univerzální význam, potom je nejvíce žádoucí při tvorbě vytvořit konceptuální formu; při interpretaci představit (zprostředkovat) tuto konceptuální formu; a při ocenění o ní rozjímát.“<sup>130</sup>

„Umělecké dílo jako umělecké dílo drží naši pozornost, je úspěšné v udržení jeho nálady a je ‘skutečné’, jenom tak dlouho, dokud je udržena jistá konzistence distance; ne ‘správná’ distance, ale vhodný rozsah distance.“<sup>131</sup> Toto jsme již rozebrali v návaznosti na Bullougha, který nikde nezmiňuje jednu „správnou“ distanci a jeho celá charakteristika variability distance svědčí o opaku.

Dawsonová v závěru uvádí, že s Bulloughem souhlasí, pokud budou uznány její modifikace jeho tvrzení. Distance je podle ní (a vycházejíc z Bullougha) jedním z rozlišujících znaků estetického vědomí. Závěrem uvádí rozšířenou definici distance tím, že distance je esenciální pro estetické hodnocení jakéhokoli druhu, je podmínkou pro tvorbu, interpretaci a ocenění jakéhokoli uměleckého díla, proto ji uznává jako univerzální estetický princip.

---

<sup>129</sup> „Individual people judge individual phenomena to be beautiful; Man does not recognize Beauty.” Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 165.

<sup>130</sup> „If a work of art is to be simple, to give the impression of spontaneity, and to have universal significance, than what is most desirable is in production to create a conceptual form; in interpretation to present this conceptual form; and in appreciation to contemplate it.” Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 174.

<sup>131</sup> „A work of art qua work of art holds our attention, succeeds in sustaining its mood, and is ‘true’, only so long as a certain consistency of distance is maintained; not a ‘correct’ distance, but an appropriate range of distance.” Dawson, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 172.

## 2.5. Peter Lewis: Poznámka k divácké účasti a psychické distanci (1985)

Peter Lewis ve svém článku<sup>132</sup> zmiňuje problém distance v souvislosti s divadelní hrou a přímou účastí diváků v ní. Tento problém reflektuje s přihlédnutím k několika významnějším článkům, mezi nimiž nás zajímají především příspěvky, které jsou důležité i pro naši práci od autorů: George Dickie a Sheila Dawsonová. Lewis na začátku textu uvádí, že Bullough problém *divácké účasti v představení* nezvažoval. Nicméně tomu není tak, že by Bullough ten problém neřešil vůbec. Je pravda, že se nezaměřuje na dětské diváky a řeší pouze případ „nevzdělaného křupana“, který není zrovna typem ideálního diváka, nebo milovníka melodramatu a příklad dítěte dává jen jako kontrast k postoji dospělého, nebo uvádí: „...*(milovník melodramatu) naivně sleduje ty divy, jako když dítě očarovane naslouchá pohádce*“<sup>133</sup>, ale současně definuje distanci jako podmínku, díky které vnímáme postavy na jevišti jako nereálné a fiktivní a jsme tak schopni vnímat divadelní představení jako fiktivní. Toto tvrzení vysvětluje příkladem ze života, kdy se nám náhle celý svět jeví jako divadlo: „*Důkazem zdánlivého paradoxu, že je to distance, která primárně dává dramatickému jednání zdání nerealnosti a ne vice versa*<sup>134</sup>, je zjištění, že se to samé odfiltrování našich pocitů a stejně zdánlivá „nerealnost“ skutečných lidí a věcí objeví, když se nás občas náhlou změnou vnitřní perspektivy zmocní pocit, že celý svět je divadlo.“<sup>135</sup>

Lewis si však nedal za cíl interpretovat Bullougha, ale spíše obhájit pojem distance jako takové a hlavně jeho existenci konkrétně v divadelním představení. Zvažuje proto kriticky Dickieho připomínky a také argumenty některých dalších jako například Susanne Langerové, která uvádí spíše osobní zkušenost než obecně podložená fakta, proto spíše přihlíží k Dickieho „objektivnějšímu“ pohledu, ale v závěru se staví na stranu Bullougha a můžeme ho tak zařadit k interpretům Bullougha, kteří obhajují jeho teorii psychické distance. Podívejme se nyní podrobněji na Lewisovy názory s přihlédnutím k Dickieho článku<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> Lewis, Peter: A Note on audience participation and psychical distance, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 25, 1985, s. 273 - 277.

<sup>133</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 26.

<sup>134</sup> Podtrženou část uvádí Bullough v kurzívě, ale protože citujeme v kurzívě delší výňatky, tak je pro odlišení podtržena.

<sup>135</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>136</sup> Lewis se zabývá článkem Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65. Přetištěno v: J.Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*, 3. vydání, Philadelphia



Lewis z něj vytyčuje Dickieho relevantní poznámky k problematice distance a divácké účasti na představení.

Za prvé je nutno podotknout, že Dickie se Bulloughovým pojmem „psychická distance“ nezabývá podrobně, spíše velmi okrajově, a to na začátku a v závěru svého článku *Mytus estetického postoje*.<sup>137</sup> Tento pojem subsumuje pod obecný pojem estetického postoje, kam zahrnuje i pojem „nezainteresovaný“ od Stolnitze. Ačkoliv poznamenává, že Bulloughova teorie je nejsilnější z „teorií estetického postoje“. Dickie obecně podrývá význam estetických pojmů, které se mu dle jeho slov jeví zastaralé a už nemají platnost pro novodobou estetickou teorii.<sup>138</sup> Svoje přesvědčení o bezvýznamnosti pojmů jako je Bulloughova *distance*, nebo Stolnitzovo *nezainteresované zalíbení* opírá o argument, že například pojem *nezainteresované zalíbení* se dá nahradit běžně užívaným slovem „věnovat pozornost“ (*pay attention*) neboli „soustředit se“ na něco. Avšak pod jeho pojem pozornosti se dá zařadit téměř cokoli, protože můžeme věnovat pozornost hře, nebo i tomu, co nás z ní třeba vyrušilo. Toho si je Dickie sice vědom, ale nevyvrací to pádnou argumentací, nýbrž prohlášením, ve kterém je odmítnut význam pojmu *distance* (viz. podtržená část): „*Nevzpomínám si, že bych se dopouštěl takových zvláštních činností, nebo byl uveden do nějakého zvláštního stavu, a nemám žádný důvod, abych si myslel, že jsem v tomto ohledu atypický.*“<sup>139</sup> Tento výrok navazoval na Dickieho spekulaci zda, když se zvedne opona, nebo když kráčíme k malbě, případně sledujeme západ slunce, se jedná o estetickou distanci, nebo jestli jsme prostě jen „zasažení krásou objektu“. Jeho výrok, který je citován výše a dá se shrnout tak, že podle něj nejsme v žádném zvláštním stavu. Svůj osobní názor generalizuje tím dovětkem, že jistě v tomto ohledu není atypický - výjimečný. Tohle je ovšem velmi slabý argument, podobný tomu, co prohlásila Langerová, a Lewis argumentuje proti jejímu osobnímu názoru tím, že její pocity se nemusely shodovat s pocity většiny dětí (což ostatně prohlásil i Dickie). Stejně tak můžeme argumentovat proti Dickieho názoru, že nevnímá v divadelním představení žádnou změnu, kterou by označil jako „být distancován“, pak tedy pocity, které prožívá při divadelním představení, mohou být stejnými pocity jako při

---

1987, s. 100 - 116. Jak jsme zmínili v úvodu, existuje ještě jiný Dickieho článek (Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, roč. 22, č. 2, 1961, s. 233 - 238.), který se Bulloughovým konceptem psychické distance zabývá více.

<sup>137</sup> Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65.

<sup>138</sup> Zde by se dalo namítnout, že pokud je nějaká teorie platná, například Archimédův zákon, tak bude platný stejně tak v době jeho vzniku jako dnes, pouze s tím rozdílem, že může být upraven, nebo rozšířen, aby se hodil na současnou situaci. Takže když Dickie uznává, že ty teorie kdysi mohly způsobit mnoho dobrého pro estetickou teorii, když byly nové... Tak jak by mohly přestat platit, pokud byly jednou uznány za platné?

<sup>139</sup> „I do not recall committing any such special actions or of being induced into any special state, and I have no reason to suspect that I am atypical in this respect.“ Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 101.

sledování fotbalového zápasu, což by splňovalo jeho vlastní definici: „že (jeho) pozornost je soustředěna“<sup>140</sup>. Jak bychom potom odlišili sledování fotbalu od sledování divadelního představení? Pojmy nám pomáhají ujasnit si zvláštnost a výjimečnost situace, která nastala. Pokud by Dickie sledoval divadelní představení a nebyl přitom ve stavu distance, byl by schopen vnímat iluzi? Nebo by jen pozoroval „obyčejné lidi“ – herce se zvýšeným hlasovým projevem a ve zvláštním oblečení? Vraťme se však k Lewisově textu.

Lewis otevírá problém s přihlédnutím ke dvěma argumentačním liniím, jednou je ta Dickieho a druhou Dawsonové a Langerové. Lewis podotýká, že ani Dawsonová ani Langerová Bullougha správně nepochopily. Problematika je demonstrována na hře Petra Pana, při které v jejím vrcholně dramatickém bodě promluví Petr Pan k publiku. V tomto případě se jedná o dětské diváky, ale zapojování diváků do her se děje i u dospělých.<sup>141</sup> Dawsonová a Langerová vnímají zapojení dětských diváků do představení jako negativní aspekt. Lewis interpretuje Langerovou, která zapojení dětských diváků do představení dokonce označuje za *totální ignoraci distance*, vedoucí k popření dramatu jako umění. Proti tomuto tvrzení staví Dickie již zmíněný argument, že ty děti v té chvíli, kdy herec či herečka promluví k publiku, neztrácejí distanci, protože v takovém stavu nikdy nebyly, a to proto, že existenci takového stavu zcela popírá. Stojí tedy proti sobě názor, že dochází ke ztrátě distance v okamžiku oslovení dětského diváka (Dawsonová, Langerová), a názor, že distance nikdy neexistovala (Dickie). Lewis přichází s novým pohledem na problematiku a navrhuje, že divácká spoluúčast je slučitelná s „distancováním“, staví se tak do opozice k názoru Dawsonové i Langerové, že došlo ke ztrátě distance. Současně však stojí v opozici i k Dickieho názoru o neexistenci distance. Avšak Dickieho analytického myšlení si váží a užívá jeho argumentů pro svou myšlenkovou linii. Lewis souhlasí s myšlenkou, na kterou upozornil Dickie, že Langerová osobní zkušeností sice popírá udržení distance během přímé promluvy herečky k dětským divákům, ale zároveň podotýká, že většina dětí ten vstup do publika přijala s nadšením a tleskala. Tudíž se její osobní zkušenost liší od zkušenosti většiny dětí, které se divadelního představení účastnily. Dalším Dickieho argumentem, se kterým se Lewis ztotožňuje, je, že hry, které v sobě zahrnují postavu přímo oslovující publikum, nejsou méně hodnotná umělecká díla než ty, které ji nezahrnují.

---

<sup>140</sup> V originále autor uvádí: „that one's attention is focused“. Dickie, George: *The Myth of the Aesthetic Attitude*, *American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65. Přetištěno v: J.Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*, 3. vydání, Philadelphia 1987, s. 101.

<sup>141</sup> Dickie uvádí některé konkrétní divadelní hry, ale dá se též uvést jednodušší příklad: známý kouzelník David Copperfield má většinou jako účastníky představení dospělé diváky, kteří se rádi nechají zapojit jako dobrovolníci do iluze, aniž by tím iluze byla zničena.

Lewis se tedy rozchází s Dickiem v názoru, že by žádná distance neexistovala, a nabízí alternativní teorii, ve které je divácká spoluúčast možná a nepodkopává uměleckou hodnotu, jak tvrdila Langerová. Divácká spoluúčast totiž podle Lewise nezahrnuje ztrátu distance : „To je, s úctou k Dawsonové a Langerové, divácká účast je kompatibilní s „bytím distancován“.“<sup>142</sup>

Lewis rozdělil svou argumentaci do tří úseků a ve druhém se soustředí zejména na problém dětských diváků, kteří si užívají účast na představení (na rozdíl od Langerové a Dawsonové). Přejíždí ke dvěma hypoteticky možným variantám s ohledem na Bulloughovu teorii.

První variantou podle Lewise, ke které užívá interpretaci Bullougha a snaží se situaci vidět jeho očima je: Bullough by mohl tvrdit, že děti nebyly distancované stejně jako milovník dramatu, protože jsou k postavám v přímém osobním vztahu. Tady je nutné učinit jednu poznámku, a to, že „osobní“ vztah nevylučuje distanci, ale je přímo definován v jejím charakteru: „*Tento osobní, ale „distancovaný“ vztah (jak si dovolím nazývat tento bezejmenný charakter našeho náhledu) směřuje pozornost k podivnému faktu, který se jeví jako jeden ze základních paradoxů umění: navrhuji nazývat jej „antinomií distance“.*“<sup>143</sup> Lewis pokračuje, že toto vymezení by se hodilo na mladší děti, ale ne na starší, nebo dospělé návštěvníky. Samozřejmě nutno podotknout na „ideální dospělé návštěvníky“, protože i mezi nimi, jak Bullough uvádí příklad „nevzdělaného křupana“, nebo žárlivého manžela, či milovníka melodramatu, se najdou výjimky. Navíc, což Lewis nezmiňuje, Bullough také nepočítá s tím, že by distanci zachovávali všichni návštěvníci divadla: „*Vlastně se dá říci, že celý problém cenzury, pokud nesklouzne k čistě ekonomickým otázkám, se točí kolem distance; pokud by bylo možno předpokládat, že ji bude v publiku zachovávat každý, pak by existence cenzury neměla smysl. Všeobecně řečeno není samozřejmě pochyb o tom, že divadelní představení eo ipso, díky materiálnímu prezentování své látky, nesou speciální nebezpečí ztráty distance.*“<sup>144</sup> V závěru argumentuje Lewis tím, že případ milovníka melodramatu a jeho způsob reagování (chce zachránit nevinnou hrdinku a potrestat zloducha a následně se raduje z jeho porážky) by se nehodil na starší děti (jak již bylo zmíněno) a na dospělé návštěvníky Shakespearových her, nebo her Thortona Widera. Pro tento argument lze hledat jednoduché vysvětlení i u

<sup>142</sup> „That is, pace Dawon and Langer, audience participation is compatible with being distanced.“ Lewis, Peter: A Note on audience participation and psychical distance, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 25, 1985, s. 274.

<sup>143</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>144</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 16.

Bullougha, ale zmíníme se o něm v závěru této kapitoly, abychom příliš neodbíhali od dalšího bodu Lewisovy argumentace.

Druhá varianta, kterou Lewis navrhuje podle Bulloughovy teorie je následující – děti jsou v tomto případě distancované po celou dobu hry, to znamená i v průběhu promluvy herečky k nim. Lewis situaci interpretuje následovně: Bulloughův pohled by v tomto případě vycházel z jeho tvrzení *o dvojitém charakteru estetického stavu, ve kterém víme, že nějaká věc neexistuje, ale její existenci přijímáme*.<sup>145</sup> Lewis tvrdí, že Bullough neobjasňuje, co znamená akceptovat existenci něčeho, o čem víme, že to neexistuje. Nicméně Lewis díky této Bulloughově myšlence nachází spojitost s existencí fiktivních postav. Fiktivní postavy jsou také ve skutečnosti nereálné, ale díky distanci mohou dospělí sledující Bouří a zkušenější děti v představení Petr Pan akceptovat jejich existenci v rámci divadelního představení. Tím pádem zůstanou i v průběhu divácké spoluúčasti v estetickém stavu a zachovají si potřebnou distanci.

Lewis správně uvádí, že stav distance není totožný s estetickým stavem. Bullough tvrdí, že distance je jednou ze základních charakteristik estetického vědomí. Lewis navrhuje, aby vlastnosti estetického stavu byly považovány za podstatu našeho vědomí o zobrazovaném umění, obzvláště v případě fiktivních postav. Distance totiž činí postavy zdánlivě fiktivními změnou našeho vztahu k nim. Což nám následně umožňuje vnímat existenci fiktivních postav v průběhu divadelního představení, i když jsme si vědomi toho, že ve skutečnosti nejsou reálné.

Dickieho kritiku o dosažení Bulloughova distancovaného stavu Lewis odmítá s tím, že nemusí nutně podkopat analýzu toho, co je to být v distancovaném stavu a být si vědomi fiktivnosti divadelních postav. Naopak upozorňuje na fakt, že existuje několik současných teorií fikce (Scruton, Walton, Leavis), které mohou doplnit Bulloughovou promluvu o akceptování existence fiktivních postav. Nicméně Lewis zmiňuje tyto teorie jen velmi okrajově a ani my nebudeme vzhledem k ústřednímu zájmu o spojitost s Bulloughovým textem zabíhat do zbytečných detailních interpretací odlišných teorií.

K doplnění Lewisova rozdělení na dvě hypotetické varianty inspirované Bulloughovým textem by se dala logicky vyvodit ještě třetí varianta, při které bychom dali částečně za pravdu Langerové i Dawsonové, že u nich mohlo dojít ke ztrátě distance, ale

---

<sup>145</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 13.

současně, že u většiny dětí (jak na to upozorňuje Dickie i Lewis, i když každý za jiným účelem) k žádné ztrátě distance nedošlo. Pro tuto variantu máme hned několik vysvětlení: prvním je Bulloughův příklad hry Othello a reakce diváka, který ztratí distanci v důsledku převrácení perspektivy distancí, takže u některých dětí mohlo ke ztrátě distance dojít. Další vysvětlení nabízí Lewis ve druhém argumentačním bodě a je v podstatě tématem jeho článku. Poslední důvod, proč může dojít ke ztrátě distance (ale ne celkově u všech dětí) nabízí Bullough přímo zmínkou o Petrovi Panovi, konkrétně o ztrátě jeho stínu, kterou naše fantazie umožní vnímat jako realističtější než nějakou nesrovnalost se skutečností, která by otřásla naším smyslem pro proporci v naturalistickém díle. Následně Bullough dodává: „*Není také pochyb o tom, že pohádková vyprávění, příběhy o podivuhodných dobrodružstvích byly primárně vymyšleny, aby uspokojily dychtivost po neobyčejném, touhu po zázračném, obavy z nezvyklého a potřebu fantastických zážitků. Ale svou naprostou excentricností vzhledem k faktům normální zkušenosti nemohly nevzbudit silný pocit distance.*“<sup>146</sup> Z potvrzené části je patrné, že distanci mohou vzbudit i pohádkové příběhy, i když je nutno poznamenat, že si Lewis nevybral jednoduchý příklad pro prokázání distance při účasti diváků na představení. Jednak se jedná o dětské diváky, u nichž (jak sám poznamenává) může být míra distance ovlivněna věkem a zkušenostmi a dále se jedná o divadelní představení pohádkového charakteru, takže v něm může záměrně docházet k jinému působení na diváky než například ve hrách Shakespeara, které Lewis také zmiňoval. Tady nastává problém s porovnáváním dětského představení a oslovení dětského diváka na rozdíl od představení zcela jiného charakteru a předpokládající dospělé publikum. Nicméně z výše uvedeného vyplývá, že existence distance se nevylučuje ani v pohádkovém dramatu. Navíc, jak Bullough uvádí v problematice variability distance, může se lišit větší či menší stupeň distance nejen dle objektu, ale také podle jedince a dokonce může být rozdíl v udržování distance u téhož jedince. Je tedy otázkou, jestli by Dawsonová a Langerová po opakované návštěvě téhož představení po předchozí zkušenosti nereagovaly jinak a možná by u nich ke ztrátě distance vůbec dojít nemuselo. Ale to je nepodložená hypotéza a na závěr bychom raději shrnuli variantu, která se nám zdá nejpravděpodobnější a je podložena Bulloughovými výroky i Lewisovým zkoumáním tématu divácké účasti na představení.

Situace by tedy mohla mít dvě paralelní řešení, a to – že většina dětí by (podle druhého argumentačního bodu Lewise) zůstala distancována po celou dobu hry, ale část dětí by distanci ztratila (například autorky teorií Langerová a Dawsonová) vlivem převrácení

<sup>146</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 19-20.

perspektivy (došlo patrně ke vcítění se do postavy Tinkerbell, nebo Petra Pana, který také trpí, protože Tinkerbell umírá) a došlo by tak u nich k pod-distancování. Bullough vysvětluje situaci s Othellem následovně: „*Ona shoda způsobí, že si naléhavě uvědomí svou vlastní žárlivost.*“<sup>147</sup> Tak i zde ta shoda způsobí, že si děti mohou uvědomit svou vlastní smrtelnost, ale většina z nich přijme tu promluvu jako součást pohádkové iluze, a proto v distanci zůstanou.

## 2.6. Oswald Hanfling: Pět druhů distance

Příspěvek Oswalda Hanflinga Pět druhů distance<sup>148</sup> k tematice psychické distance patří mezi nejnovější. Vychází z původního Bulloughova článku o psychické distanci<sup>149</sup>. Hanfling s Bulloughovou myšlenkou psychické distance v podstatě souhlasí, ale rozvádí teorii psychické distance dále, především rozděluje distanci na pět různých poddruhů. Jak sám Hanfling píše, volně čerpá z pasáží Bulloughovy studie. Jeho studii využil spíše jako inspiraci než přesný výklad jeho textu. Důvodem však u něj není snadná dostupnost Bulloughova textu (což jako důvod uvádí Dawsonová při svém zkoumání Bulloughova textu), ale kritické připomínky k Bulloughově studii, která má podle něj nějaké nedostatky. Přesto věří, že je plná zajímavých myšlenek. Následně se pokusíme ukázat, jak se Hanflingův příspěvek k tematice psychické distance liší od Bulloughova původního textu o psychické distanci, jakým způsobem jej rozvádí a jaké jsou jeho vlastní návrhy na rozšíření konceptu psychické distance.

Hanfling, jak již název napovídá, dělí distanci do pěti druhů. Již tímto dělením se liší od Bullougha, který vymezuje pojem distance jako faktor v umění a estetický princip. Bullough zamýšlel distanci jako společný základ, ze kterého se dá vycházet dále. Distance tedy měla sloužit spíše jako jednotící pojem, který umožňuje syntézu rozporupným uměleckým pojmům (jako je například *subjektivita* a *objektivita*) nebo označení *idealistické* a *realistické* a další, které Bullough zmiňuje jako protiklady docházející syntézy ve fundamentálnějším konceptu distance. Hanfling má pocit, že Bulloughova teorie psychické

<sup>147</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>148</sup> Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 89 - 102.

<sup>149</sup> Bullough, Edward: "Psychical Distance" as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, roč. 5, 1912, s. 87 - 118.

distance není tak jednotná, proto dosti svérázně navrhuje její rozdělení do pěti druhů. Tvoří tak z aspektů jednoho jevu rozličné druhy. Prvním druhem distance je podle Hanflinga: „Vyřazení praktické stránky věcí“<sup>150</sup>, druhým je „distance mezi pocity fiktivních postav a diváků“. Třetím druhem distance podle Hanflinga je „distance mezi uměním a realitou“. Čtvrtý druh distance se týká uměleckého díla a jeho příjemce a poslední je distance mezi uměleckým dílem a umělcem.

Tento první druh distance řeší Hanfling na základě Bulloughova příkladu mlhy na moři. Hanfling interpretuje Bullougha, že mlhu můžeme vnímat esteticky, pokud vyřadíme její nepříjemnost a nebezpečí. Dodává navíc, že se v podstatě jedná o vnímání věcí z jiného aspektu, namísto praktického aspektu vnímáme estetický aspekt. Následně uvádí, že toto přepínání aspektu je důležité pro vnímání<sup>151</sup>, například pro vnímání: „Užitečných artefaktů jako jsou: nástroje, auta, nábytek, domy a sady.“<sup>152</sup> Podle Hanflinga jsou takové věci primárně vytvořeny pro praktické účely, ale někdy může být příjemné vnímat je z estetického pohledu. Tento Hanflingův názor by se však mohl setkat s kritikou, že ne všechna auta, domy a další objekty, které uvádí, jsou vyrobeny ryze z praktických důvodů.<sup>153</sup> Zároveň podotýká, že estetická stránka není zcela oddělena od praktické, a jako příklad uvádí, že znalost praktické funkce nástroje může dokonce přispět k jeho estetickému ocenění.

Bulloughovu myšlenku distance řadí Hanfling k „nezajímavé tradici estetiky“<sup>154</sup>, zároveň ale podotýká, že pojem „nezajímavý“ zde není jen čistě negativní, jak by toto označení mohlo naznačovat. Distance má sice negativní inhibiční aspekt, jak uvádí Hanfling, ale má i pozitivní stránku. Poněkud vágně implikuje pozitivní stránku distance přímo k Bulloughově příkladu mlhy na moři: „Existuje pozitivní estetická zkušenost, související s estetickým popisem mlhy, poskytnutým Bulloughem.“<sup>155</sup> Nicméně Bullough hovoří o

---

<sup>150</sup> Hanfling v originále uvádí: „Distance 1: 'cutting out the practical side of things'” Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 89 - 102.

<sup>151</sup> Hanfling se v tomto bodě odvolává na Wittgensteina, který toto „vidění -aspektu“ a „vidění jako“ rozvádí. Příkladem takového „vidění“ jednoho aspektu jsou například reverzibilní obrazce, například „kachna-králík“ poprvé předvedeno psychologem percepce Jastrowem, jak uvádí Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha, Triton, 2001, s. 31.

<sup>152</sup> Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 89.

<sup>153</sup> Například auta se stávají předměty sběratelských vášní, nejen pro svou rychlost (praktický aspekt), ale i pro svůj vzhled (estetický aspekt). Stejně tak by se dalo argumentovat, že ani nábytek v průběhu historie nesloužil primárně praktickému účelu, a našlo by se jistě mnoho příkladů k dalším „ryze“ účelovým objektům.

<sup>154</sup> Autor tak naráží na kritiky estetického postoje, zvláště jeho nezajímavosti, které se objevují například u Dickieho, kterého jsme v této práci také zmínili.

<sup>155</sup> „There is a positive aesthetic experience, corresponding to the aesthetic description of the fog that is given by Bullough.“ Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 90.

pozitivní stránce distance jako o „vytvoření zkušenosti na novém základě“<sup>156</sup> a lepším příkladem pro toto tvrzení by bylo uvést jinou Bulloughovu charakteristiku distance: „*Distance neimplikuje neosobní, čistě intelektuálně zaujatý vztah tohoto druhu. Naopak, popisuje vztah osobní, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru. Jeho zvláštnost spočívá v tom, že osobní charakter vztahu byl tak říkajíc odfiltrován.*“<sup>157</sup>

Hanfling se následně pokouší ukázat, jak se myšlenka vyřazení praktického postoje aplikuje na umění. Hanfling uvádí příklad ad absurdum, který asociuje na základě Bulloughova vysvětlení distance v případě mlhy, kdy potlačíme vnímání jejích potenciálních nebezpečí a soustředíme se na její „estetické“ aspekty. Hanflingovým příkladem je obrovský obraz, který je špatně zavěšený a hrozí jeho zřícení. Hanfling chce na tomto příkladě demonstrovat, že v případě umění není praktická stránka věci tak významná, a proto není nutná tak výrazná distance ve významu Hanflingova prvního pojmu „Vyřazení praktické stránky věci“. Polemizuje tedy s Bulloughovým vymezením mechanismu distance, při kterém dochází k inhibičnímu aspektu (oddělení od praktické stránky věci) a k vytvoření zkušenosti na novém základě (pozitivní aspekt).

Umělecké objekty jsou podle Hanflinga v centru našeho estetického zájmu, a proto není nutné odvracet pozornost od „konkurenční“ praktické stránky věci. Konkurenční stránku vysvětluje jako konkurenční praktický zájem o objekt. U umění podle něj nevnímáme „ne-praktické aspekty věci“, ale vnímáme „vnitřně ne-praktické aspekty věci“. Příkladem, kdy toto vnímání „vnitřně ne-praktických aspektů věci“ nastává, je podle něj návštěva galerie, koncertu, četba fikce nebo návštěva představení.

Hanfling přichází s myšlenkou, že může v některých případech dojít k soutěživosti mezi praktickou a estetickou stránkou uměleckého díla. Takovým příkladem je podle něj literatura. Čtenář může být snadno uchváten praktickou stránkou díla, což by podle Bullougha nebylo vhodné podle předpokladu, že během procesu distance dochází k „vyřazení praktické stránky věci“, jak nás upozorňuje Hanfling. Proto má autor díla za úkol nastolit vhodnou distanci. V tomto bodě Hanfling kritizuje Bullougha za vyloučení praktické stránky z estetického ocenění. Dodává, že vnímání díla s úplným vyřazením jeho praktické stránky by bylo jedním ze dvou druhů omylů, které podle něj mohou při vnímání uměleckého díla nastat.

---

<sup>156</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>157</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 12.



Druhým omylem by pak byl takzvaný „instrumentalismus - považovat dílo čistě za prostředek pro prezentaci morálních a politických problémů.“<sup>158</sup>

Hanfling polemizuje s Bulloughem ohledně hledání jakési vhodné distance, která se nachází mezi póly pod-distancování a pře-distancování. Nelíbí se mu hlavně to vynechání praktické stránky. Dále uvádí, že by se dalo polemizovat o Bulloughově příkladu tance (tuto polemiku rozvádí v následujícím „druhu“ distance), kde je tendence diváka k pod-distancování díky materiální prezentaci, kterou představuje živé tělo (smyslná vitalita není odlehčena duchovností). Hanflingovi připadá toto tvrzení otevřené diskuzi a uvádí jako příklad pornografii. Příklad pornografie je podle něj názornější a nedochází tu k odlehčení sexuálního kontextu žádným zábleskem spirituality. Je však otázkou, nakolik je vhodné srovnávat tanec jako umění s pornografií, která může být těžko za umění považována.

Hanfling se v tomto typu distance nechal inspirovat Bulloughovým příkladem diváka, který sleduje představení Othella. Může u něj na základě ztotožnění s postavou a jejími pocity dojít k pod-distancování. Protože shoda má být podle Bullougha jen taková, nakolik je slučitelná s udržení distance, Hanfling cituje větu o nejvyšším možném snížení distance bez její ztráty. Hanfling rozvádí tento příklad a upozorňuje, že se můžeme ztotožnit i s pocity Desdemony (nebo dalších postav) a podobně jako distance funguje ve hře, funguje i ve fikci. Toto příliš nerozvádí, zmiňuje pouze, že sdílení pocitů je přirozeností lidských bytostí. Dodává navíc, že by dílo mělo takové pocity podněcovat, což může být kritériem jeho estetické kvality. Nicméně souhlasí s Bulloughem, že je také nutné jisté udržení distance.

Hanfling však Bulloughovi vytýká příklad Othella a nevzdělaného křupana jako extrémní příklady divadelního diváka. U běžného diváka podle něj nastává proces, kdy je distance „od praktických záležitostí“ automaticky spuštěna při vstoupení diváka do světa umění. Hanfling se snaží propojit první druh distance s tímto (distance mezi pocity fiktivních postav a diváků) a vysvětluje, že, čím více jsme ponořeni do uměleckého díla i emocionálně, tím více jsme distancováni od našich praktických záležitostí. Předně nutno podotknout, že toto propojení ukazuje, že je zbytečné dělit distanci na několik druhů, když jsou to jen různé aspekty jednoho jevu, jak k tomu vlastně Hanfling nepřímo dochází. Konkrétně u tohoto příkladu uvádí Bullough antinonii distance, která značí osobní, ale distancovaný vztah (psychický stav), který bychom si vůči postavám dramatu měli udržet. Bullough se snaží na příkladu Othella ukázat problém shody mezi charakterem díla a diváka. Hanfling se snaží

---

<sup>158</sup> Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 91.

příklad mlhy zapojit do všech ostatních příkladů i do tohoto s Othellem, proto bychom rádi upozornili, že Bulloughův příklad s mlhou je jen názorným příkladem, na kterém ukazuje, jak by mohla v daném případě distance fungovat, ale není to definice, ze které by se dalo vycházet od obrazu na stěně až po divadlo, jak to dělá Hanfling. Aplikuje tak příklad „přírodního jevu“ na umělecký objekt i scénické umění! Hanfling tedy označuje za jeden ze zmatků, které chce Bulloughovi vyvrátit, „zmatek“, který vlastně způsobil sám svou poněkud spleťitou interpretací: „Zdá se, že by si Bullough myslel, že jsme pod-distancováni od praktické stránky, pokud se ztotožňujeme příliš úzce s fiktivními postavami, jako v příkladu žárlivého manžela.“ Tato aplikace pod-distancování v souvislosti s praktickou stránkou je poněkud zavádějící. Bullough uvádí: „Toto převrácení perspektivy je důsledkem ztráty distance.“<sup>159</sup> Nezmiňuje se o žádném pod-distancování od praktické stránky, jak uvádí Hanfling.

Tato distance se podle Hanflinga týká spíše díla než diváka. Hanfling zde navazuje na Bulloughovo vymezení umění a jeho anti - realistické povahy a poznamenává, že Bulloughovo srovnání různých druhů umění s ohledem na nebezpečí pod-distancování se mu jeví jako zajímavé. V podstatě shrnuje Bulloughovo vymezení až na to, že nesouhlasí s Bulloughovým zařazením tance vedle dramatu a jejich srovnáním. Hanfling totiž tvrdí, že u dramatu srovnáváme dramatické postavy s reálnými lidmi, zatímco u tance nelze srovnávat umění s realitou, protože pohyby tanečníka se nepodobají pohybům reálných lidí. Je poměrně složité určit, kterou formu tance mají Bullough či Hanfling na mysli, Bullough se vyjadřuje k tanci obecně a Hanfling jen reaguje na jeho příklad. Bylo by potřeba k další diskuzi zjistit, o jaký typ tance se jedná. Hanfling srovnává divadlo s realitou a tanec považuje za relevantní jen ve vztahu k publiku, ne realitě. Nicméně s tímto tvrzením také nelze bezvýhradně souhlasit, argumentem nám bude Bulloughovo vymezení tragédie: „Tragédie je totiž od pouhého smutku natolik odlišná, nakolik je distancovaná; a je to převážně výjimečnost, co vytváří distanci tragédie: výjimečné situace, výjimečné charaktery, výjimečné osudy a jednání.“<sup>160</sup> A dále pokračuje: „Výjimečnou složkou v tragických postavách - tím, co je činí naprosto odlišnými od lidí, s kterými se setkáváme v běžném životě - je důslednost jejich směřování, síla ideálů, úpornost a hnací síla, která přesahuje možnosti průměrného

---

<sup>159</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>160</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 20.

člověka.<sup>161</sup> Vidíme tedy, že ani divadlo nelze srovnávat s realitou, i když Hanfling píše, že jejich chování je neodlišitelné, tak i to můžeme oponovat přehnaným hlasovým projevem herců na divadle, gesty, která musí být z dálky vidět a která bychom taky v běžném životě do té míry nepředváděli.

Dále Hanfling pouze shrnuje, že u sochařství také hrozí pod-distancování kvůli zobrazení lidského těla, ale je mu celkem snadno zabráněno využitím piedestalů a absencí barvy. U malířství pak též jen shrnuje Bulloughovy hlavní důvody, proč je u něj větší distance - osvětlení, dvojdimenzionální charakter malby a její prostorovost. Dále Hanfling uvádí Bulloughem zmíněné znaky, které přispívají k udržení distance (symetrie, opozice, proporce, rovnováha, rytmická distribuce částí...). Hanfling ukazuje na příkladu běžného života, kde se mohou tato slova (jako například symetrie) objevit pro označení zcela jiných skutečností, jako například každodenních zvyků. Nicméně v souvislosti s uměním jsou naopak používána pro označení kvalit, které shledáváme esteticky uspokojujícími. Na těchto pojmech se tedy Hanfling snažil ukázat, že existuje distance mezi uměním a realitou.

Dalším příkladem distance mezi uměním a realitou, který Hanfling uvádí, jsou takzvaná „statická umění“ (malby, fotografie a sochy). U těchto umění dochází k zobrazení objektu v pohybu, ale přesto zůstává podle něj distance mezi obrazem a realitou a ta zajišťuje esteticky uspokojující účinek. Například reálná tvář nikdy nebude tak statická jako její zobrazení. Hanfling tvrdí, že distance mezi uměním a realitou je esenciální pro to, abychom vnímali reprezentativní (zobrazující) umění jako magická. Dále se u tohoto druhu distance Hanfling ptá, co se nám líbí na umění (co si užíváme na umění). Jeho odpověď zní, že je to odezva pocitů, kterou v reakci na umění zažíváme, dále je to vnímání krásy a ostatních estetických kvalit a do třetice uvádí „psychologické vhledy“ poskytované literaturou<sup>162</sup>. Hanfling nechává prostor pro další aspekty, které můžeme na umění ocenit, zdůrazňuje však důležitost distance. „Ta nepřímá distancovaná zkušenost poskytuje zvláštní druh potěšení, které přímá zkušenost nemůže zajistit.“<sup>163</sup> Hanfling například uvádí, že takzvané „readymades“ nepovažuje za umělecká díla právě proto, že postrádají distanci. Po vzoru Bulloughova odmítnutí příliš vysoké realističnosti v uměleckých dílech zavrhuje Hanfling též příliš realistické objekty. Hanfling uvádí ještě další příklady jako voskové figuríny (tento

<sup>161</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 20.

<sup>162</sup> Tuto myšlenku objasňuje až téměř v závěru své práce, myslí tím, že se čtenář „identifikuje s lidmi a situacemi reprezentovanými v literárním díle“. Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 98.

<sup>163</sup> „The indirect, ‘distanced’ experience provides a special kind of enjoyment that the direct cannot provide.“ Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 96.

příklad si bere od Shopenhauera) nebo speciální druhy olejových maleb, ze kterých postavy jakoby vystupují a nesou tak v sobě zdání realističnosti, ale přesto nejsou vysoce ceněny jako umělecká díla.

V souvislosti s „druhem“ *distance mezi uměním a realitou* pak ještě Hanfling zmiňuje literaturu. Literatura si na rozdíl od jiných, například vizuálních umění, může dovolit větší realističnost v námětu. Je to umožněno tím, že v literatuře existuje distance mezi popisem a tím, co se popisuje. Jako příklad uvádí Shakespearovy hry (konkrétně Antonius a Kleopatra), kde Shakespeare volí raději popis události než jejich vizuální ztvárnění. Závěrem uvádí, že přílišná realističnost v uměleckém díle nenechává žádný prostor pro fantazii a tím pádem ničí estetický zážitek. Na podporu svého tvrzení cituje Shopenhauerův výrok o voskových figurínách, v nichž imitace přírody dosahuje svého vrcholu, ale již nezbyvá prostor pro fantazii. Tímto uzavírá téma nebezpečí pod-distancování mezi uměním a realitou.

Následně Hanfling přechází k tématu pře-distancování. Tento případ ztráty distance je podle Bullougha často chybou umění. Dále Bullough uvádí: „...pře - distancované umění je určeno speciálně pro třídu pojmání a hodnocení, pro kterou je obtížné spontánně dosáhnout jakéhokoli stupně distance.“<sup>164</sup> Bullough pak zmiňuje skupinu uměleckých koncepcí, u kterých se nejedná o distancování objektu, ale o distancované působení. Příkladem takové koncepce je podle něj idealistické umění. Hanfling cituje Bullougha ze tří různých částí jeho studie a snaží se o jejich syntézu, což může být (vytrženo z kontextu) poněkud zavádějící. Nejprve využívá Hanfling charakteristiku pře-distancování jako přemíru distance, která vytváří dojem nepravděpodobnosti, prázdnoty, umělosti či absurdity.<sup>165</sup> Napojuje na tuto charakteristiku teorii týkající se již přímo idealistického umění, které jsme výše uvedli v souladu s Bulloughovou studií. Hanfling uvádí, že k pře-distancování může dojít, když umění: „... pramení z abstraktních představ, vyjadřuje alegorické významy, nebo dokládá obecné pravdy.“<sup>166</sup> Hanfling navazuje další citací, že „taková díla mají příliš malou individuální konkrétnost“ a „selhávají ve vyvolání osobního zájmu“. Poněkud tady popřehazoval slovosled a neuvedl původní kontext, kde bylo podmětem zobecnění a

---

<sup>164</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>165</sup> Hanfling vychází ze tří úseků Bulloughovy studie psychické distance, v anglickém originále strany 94, 96 a 107. Bullough, Edward: “Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, roč. 5, 1912, s. 87-118.

<sup>166</sup> Abychom zachovali kontext, uvedeme celou citaci i s úvodní částí, kterou jsme již vysvětlili, a proto ji znovu nepřekládáme: „I mean here what is often rather loosely termed ‘idealistic Art’, that is; Art springing from abstract conceptions, expressing allegorical meanings, or illustrating general truths.“ Bullough, Edward: “Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle, *British Journal of Psychology*, roč. 5, 1912, s. 96.

abstrakce! „Zobecnění a abstrakce trpí tou nevýhodou, že mají příliš všeobecnou použitelnost, než aby k sobě přilákaly osobní zájem“ a ne „taková díla“, jak uvádí Hanfling. Neuvádíme tento fakt za účelem slovíčkaření, ale Hanfling opět v tomto bodě kritizuje Bullougha za větu vytrženou z kontextu: „Vztahují se na každého, a tudíž na nikoho.“<sup>167</sup>, ale poněkud opomíjí uvést podmět aneb konatele děje, jímž jsou v tomto případě „zobecnění a abstrakce“ a nahrazuje je podmětem: „velké charaktery Shakespearových děl“<sup>168</sup> Není to poněkud rozdílné? Dovolujeme si oponovat Hanflingovu tvrzení, že přisuzovat Bulloughovi výrok typu: „Velké charaktery Shakespearových her se na nikoho nevztahují,“ vzhledem k jeho zmínkám o Shakespearovi, které rozhodně nejsou pejorativního charakteru, je poněkud malicherné. Hanfling dále poznamenává, že Bulloughův příspěvek k tomuto tématu je skrovný, proto se jej rozhodl rozšířit o další příklad. Tím jsou postavy Dickensových románů, které na nás působí spíše dojmem stereotypů než konkrétních individuí. Hanfling tuto třetí část věnovanou otázce *distance mezi uměním a realitou* uzavírá myšlenkou, že fiktivní dílo nemá být kritizováno za to, že prezentuje „život, který takový není“<sup>169</sup>, ale může být kritizováno, pokud jsou lidé, nebo situace v něm natolik nereálně vyobrazeny, že je nemožné pro čtenáře se s nimi identifikovat.

V této části rozboru dalšího „druhu“ distance uvádí Hanfling Bulloughovy názory na hudbu: „Určité druhy hudby, zvláště „čistá“ hudba či „klasická“ neboli „vážná“ hudba se jeví mnoha lidem jako pře-distancované. Naopak lehké, „chytlavé“ melodie snadno dosahují onoho stupně klesající distance, pod kterým přestávají být uměním, a stávají se čistou zábavou.“<sup>170</sup> Hanfling uvádí, že podle Bullougha „lehká“ (chytlavá) hudba může přestat být uměním a stát se pouhou zábavou vlivem pod-distancování subjektu. Hanflingovi se nelíbí vymezení „klasické“ hudby, konkrétně „vyššího umění“, protože se mu zdá být diskriminující pro ocenění „chytlavých“<sup>171</sup> melodií, nebo chytlavé literatury, která mohou být uměním velké kvality. Nicméně taková díla podle něj budou nepravděpodobně charakterizována jako velká umělecká díla.

---

<sup>167</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 16.

<sup>168</sup> „The great characters of Shakespeare's plays do, in the relevant sense, 'appeal to everybody', but this does not mean that they appeal to none.“ Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 98.

<sup>169</sup> Hanfling uvádí „life is not like that“, lepší by bylo volně přeložit jako „v životě to tak nechodí“ - pejorativní výrok, se kterým se často setkáváme, když je odsouzeno dílo jako neodpovídající skutečnosti, se kterou máme zkušenost.

<sup>170</sup> Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 17.

<sup>171</sup> Hanfling uvádí „light“, ale slovo lehké v tomto kontextu neznamená nejlépe, proto jsme využili výrazu chytlavé, které uvádí Zdeněk Böhm v českém překladu Bulloughova textu o psychické distanci. Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 17.

Hanfling uvádí poněkud zvláštní příklad na doložení tohoto tvrzení, že kdybychom se zeptali, co je dnes považováno za velká umělecká díla, někdo by navrhl Bethowenovu pátou symfonii, ale stěží by někdo navrhl valčík Johanna Strausse, nebo „populární hudbu“ dneška. Podobně by to dopadlo u děl Dostojevského versus nějaká telenovela. První příklad se nám jeví jako hodně zvláštní přirovnání, protože Strausse by asi běžná populace (rekrutovaná většinou z teenagerů, kteří jsou nejčastěji viděni se sluchátky na uších) za „populárního“ neoznačila a spíše by ho přiřadila vedle Bethowena. Tento dejme tomu experiment, který Hanfling navrhuje, by nemusel dopadnout dle jeho očekávání. Pokud totiž budeme chtít po davu, aby označil, co se mu jeví jako „velké dílo“ v oblasti hudby, můžeme se také dočkat odpovědi, že je to techno! Zajímavým příspěvkem k této Hanflingově navržené problematice hodnocení umění vzhledem k jeho masové popularitě či nepopularitě je příspěvek<sup>172</sup> (který jsme již zmínili dříve v souvislosti s Langfeldem) z dvacátých let 20. století španělského filozofa Ortega y Gasset: Dehumanizace umění. Jak je již z názvu patrné, postupně se dopracováváme k umění, které postupně vytlačuje „lidské“ prvky, proto nevyhovuje většině a stává se uměním umělců.

Distance mezi uměním a jeho příjemcem je podle Hanflinga navozena různými způsoby. Příliš „čtivá“ báseň může vést k pod-distancování. Tomu bude zabráněno například výběrem neobvyklého jazyka, nebo neobyčejných myšlenek. Může také nastat opačný případ, kdy báseň bude působit na subjekt příliš velkou distancí a u subjektu způsobí pře-distancování, a bude proto nepochopitelná. Žádaná balance, kterou pro vnímání básně hledáme, se nachází mezi těmito protipóly a dosáhneme jí tak, že porozumění básni bude čtenáři umožněno, ale ne úplně snadno. Tohoto stavu můžeme dosáhnout například použitím archaického jazyka, ale jen pokud je čtenáři srozumitelný. Hanfling uvádí, že větší „distance“ mezi uměním a příjemcem může být výhodou, protože distancovanost jazyka může zvýšit náš prožitek.

Další příklad, který Hanfling v souvislosti s pod a pře-distancováním uvádí, jsou vtipy a vtipné zážitky. Pře-distancování vtipu může vést k tomu, že mu většina lidí neporozumí. Na druhou stranu, jak uvádí Hanfling, nejlepší vtipy jsou ty, jejichž pointa není hned zřejmá. Vyžadují úsilí a speciální znalost na straně posluchače, pak přinesou posluchači „odměnu“ (ve formě smíchu). Tato odměna nevyplyne z dětinských či banálních vtípků, ty jsou naopak pod-distancované.

---

<sup>172</sup> Ortega y Gasset, José. Dehumanizácia umenia, *Eseje o umení*, Bratislava : Archa, 1994.

Hanfling ještě zavádí pojem očekávanosti a neočekávanosti umění v souvislosti s hudbou, kde se nechal inspirovat Hanslikem. Netýká se tudíž Bullougha, a proto se mu nebudeme dopodrobna věnovat. Stručně jen poznamenejme, že pro úspěšnou hudbu je podle Hanflinga potřeba balance mezi očekáváními, která se částečně naplní a částečně budou „příjemně“ zklamána.<sup>173</sup> Hanfling uvádí, že od přijímatele se očekává určitá námaha, která může mít například podobu předchozího vzdělávání nebo koncentrované pozornosti během čtení či poslechu díla, nebo například po opětovném čtení knihy (Robinson Crusoe). U komplexních děl je často vztah mezi námahou a odměnou, pro což není příliš prostor v případě „chytlavých“ děl. Dále uvádí Hanfling experiment Lewise, který dělil čtenáře na vzdělané a nevzdělané a u těch nevzdělaných upozorňuje, že je zajímavý například jen příběh a přítomnost klišé takovým čtenářům vyhovuje. Hanfling zakončuje tuto část o distanci mezi dílem a jeho přijímatelem shrnutím, že podobné experimenty jako ty s nevzdělanými čtenáři byly činěny i s posluchači hudby a podobně jako nevzdělaný čtenář touží jen po příběhu, podobně i „nemuzikální“ posluchač touží jen po melodii.

Hanfling uvádí poslední „druh“ distance, a jak sám píše, jen tak pro kompletnost. Hanfling opět čerpá jedno z vymezení distance od Bullougha, které uvádí v závěrečné části své studie nazvané *Distance jako estetický princip* u charakteristiky distance jako *fáze umělecké činnosti: nesprávnost teorie „sebeexprese umělce“*. Hanfling si vybírá tu část, kde Bullough hovoří o interpolaci distance - ta stojí mezi pojetím člověka a umělce. Hanfling interpretuje Bullougha, že nemůžeme vyvozovat biografická data, nebo jakékoli detaily konkrétní hodnoty z autorova díla. Hanfling uvádí podle Bullougha, že bylo nespočetné množství pozoruhodně odlišných příkladů ukazujících na rozdíl mezi člověkem a jeho dílem. Pokračuje výkladem uměleckého tvoření, které Bullough exemplifikuje na dramatikovi, jehož Hanfling označuje za „spisovatele fikce“<sup>174</sup>, a ukazuje na něm, že drama v tomto případě vzniká pomocí rozvinutí myšlenky autora a žije svým životem. Umělec se podle Hanflinga snaží vytvořit dílo estetické kvality, které uspokojí jeho estetické hodnocení, a dílo je tak distancováno od jeho ne - umělecké osobnosti. Dále již dílo žije svým vlastním životem. Na tomto posledním „druhu“ distance chce Hanfling dokázat, že se Bullough mýlil a že se jedná o jiný druh distance. Jeho argumentem pro toto tvrzení je, že v distanci mezi umělcem a dílem je absence pod a pře-distancování. Nezvažuje jako případnou námitku vzdálenost díla od

---

<sup>173</sup> Hanfling uvádí, že toto tvrzení převzal od M. Tannera z jeho „Understanding Music“ (1985).

<sup>174</sup> Není jasné, jestli se Hanfling pokouší o nějaký obecnější pojem, nebo se prostě jen spletl a uvedl místo dramatika „a writer of fiction“. Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 101.

autorova osobního života. Tím ukončuje argumentaci ohledně typů distance, a protože tomuto poslednímu „druhu“ distance zde věnuje nejkratší pozornost, působí to poněkud neobvykle.

Závěrem bychom rádi uvedli jednoduchou, leč adekvátní námitku proti zmiňované absenci pod a pře-distancování v posledním Hanflingově „druhu“ distance. Tento „druh“ distance má podle Hanflinga dokázat, že je nutné dělit jeden jev distance uvedený Bulloughem na více druhů. Tato námitka zní, že umělec je do značné míry pře-distancován podobně jako kritik umění, nebo odborník sledující technické aspekty svého díla již během jeho vzniku. Takový umělec bude obtížně hledat cestu ke vhodné distanci, ale pokud ji najde a bude schopen se na své dílo podívat distancovaným pohledem (jak o tom hovoří Dawsonová), neznamená to, že by jen takové dílo mělo dojít ocenění, ale že takový umělec je příkladem silné a v jistém smyslu slova výjimečné osobnosti, která se dokáže povznést nad fyzické úsilí spojené se vznikem díla (v případě sochaře), ale i nad svůj osobní zájem a cíl, aby tak dokázal dílo „objektivně“ ocenit.



### 3. Bibliografie Bullougha

Uvedli jsme mnoho interpretů Bullougha a jistě by si zasloužili vlastní bibliografickou poznámku, ale těch, kteří interpretovali Bullougha, nebo se jím marginálně zabývali je mnoho. Proto jsme zmínili interprety, kteří se dostali do povědomí svými nejvíce diskutovanými příspěvky, nebo se pokusili interpretovat Bulloughovu studii ve větší míře a jejich bibliografii, pokud je důležitá v souvislosti s jejich interpretací, jsme uvedli do poznámek pod čarou. Tím, co je všechny spojuje je však osobnost Edwarda Bullougha a jeho nejslavnější studie o psychické distanci, proto se letmo zmíníme o jeho životě a dalších dílech, které ukazují, že tato studie nebyla náhodná, ale byla výsledkem Bulloughova zkoumání teoretického i praktického.

Edward Bullough se narodil 28. března 1880 ve Švýcarsku. Jeho otec byl Angličan a jeho matka pocházela z Německa, což částečně vysvětluje Bulloughův zájem o různé jazyky, které později studoval i vyučoval. Nejprve studoval na gymnáziu v Drážďanech, poté přešel na Trinity College v Cambridge, kde studoval moderní jazyky.<sup>175</sup> Po ukončení studia roku 1902 vyučoval německý, ruský a francouzský jazyk, později vyučoval i italský jazyk. Jeho lingvistické schopnosti spolu s opatrností, se kterou používá určitá slova, zvláště pak estetické pojmy, jsou patrné nejen ve studii o psychické distanci. Proto jsou interpretace napadající jeho koncept distance z lingvistického hlediska velmi odvážné, ba přímo neopatrné, pokud se lingvistikou nezabývají v širším hledisku. Od roku 1907 do roku 1910 se Bullough zabýval třemi experimenty s barvami, které byly zveřejněny v periodiku *The British Journals of Psychology*<sup>176</sup>. Bullough si pro tento experiment vypůjčil laboratoř psychologie, kde pozoroval určitý počet zúčastněných subjektů zapojených do experimentu a nabízel jim postupně k hodnocení různé barvy. Nejprve zkoumal reakce na jednotlivé barvy a jejich estetické hodnocení. Poté se zaměřil na dvojice barev a hledal souvislosti s předešlými experimenty (respondenti měli jednak vybrat, které barvy na ně působí příjemně, či nepříjemně a dále seřadit barvy do dvojic podle svého uvážení). Bullough se tímto zkoumáním reakcí na různé barvy a jejich kombinace snažil přiblížit objasnění estetické zkušenosti. Své poznatky o vnímání barev stručně zhodnocuje i v závěru studie o psychické

---

<sup>175</sup> *Modern Languages Tripos*, jak uvádí Elizabeth Mary Wilkinson.

<sup>176</sup> 'On the Apparent Heaviness of Colours', *The British Journal of Psychology*, roč. 2, č. 2, 1907, s. 111 – 152. Druhý příspěvek nese název: 'The "Perceptive Problem" in the Aesthetic Appreciation of Single Colours', viz výše, roč. 2, č. 4, 1908, s. 406 – 463. Poslední příspěvek z roku 1910 je nazván: 'The "Perceptive Problem" in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour – Combinations', viz výše, roč. 3, č. 4, s. 406- 407.

distanci. Zájem o objasnění estetické zkušenosti pomocí psychologických experimentů zdůrazňuje opět roku 1919 ve studii o vztahu estetiky k psychologii.<sup>177</sup> Estetikou se zabývá i v dalších dílech.<sup>178</sup> Bullough také vyučoval estetiku na univerzitě v Cambridge od roku 1907. Bulloughův zájem se soustředil i na oblast architektury. Během války dokonce Bullough působil v námořnictvu. Bullough byl jmenován do mnoha funkcí a získal za svůj život četná ocenění. Bullough zemřel 17. září 1934, ale zanechal za sebou dílo, které jej činí nesmrtelným.

---

<sup>177</sup> Bullough, Edward, The Relation of Aesthetics to Psychology, *The British Journal of Psychology*, roč. 10, č. 1, 1919, s. 43 – 50.

<sup>178</sup> Bullough, Edward, Mind and Medium in Art, *The British Journal of Psychology*, roč. 11, č. 1, 1920, s. 26 – 46.

Bullough, Edward, Recent Work in Experimental Aesthetics, *The British Journal of Psychology*, roč. 12, č. 1, 1921, s. 76 – 99.

## Závěr

Závěrem shrneme a upřesníme to, co již bylo zmíněno v úvodu a průběhu této práce. Naše chronologické řazení autorů (až na výjimku tematického řazení v kapitole o příspěvcích Dickieho a reakcích na ně) mělo nejen význam pro přehlednost, ale i proto, že by bylo obtížné dělit interprety Bulloughovy teorie na jednoznačné „zastánce teorie“ a „kritiky“. Můžeme spíše rozdělit jednotlivé příspěvky podle autorských intencí: První skupina interpretů se snažila Bullougha hájit a ukázat platnost „jeho“ teorie psychické distance (například Dawsonová a Hanfling), ale vzhledem k tomu, že prosazovali své „koncepce“, tak Bullougha nakonec kritizovali za omyly, které nebyly přítomny v jeho teorii, ale které převážně vznikly jejich chybnými interpretacemi. Tito „obhájci“ docílili spíše toho, že se Bulloughův původní koncept stal méně jasným (například Hanflingovo dělení distance do pěti druhů). K dezinterpretaci původní Bulloughovy studie přispělo i špatné otištění jeho článku roku 1935 v knize Melvina Radera „A Modern Book of Aesthetics“, jak píše Price, protože postrádala část Bulloughova originálního textu.<sup>179</sup>

Další skupinou interpretů, jsou ti, kteří na Bulloughův koncept hledí kriticky a buď jej odsuzují pro některý z jeho aspektů - například „zanedbávání“ praktické stránky při estetickém ocenění objektu (Longman, Berleant a Chaudhury), nebo ho hodnotí v rámci tématu estetického postoje (Langfeld, Dickie). Poté se jakoby v kruhu navracejí interpreti „obhájci“, kteří reagují na některou negativní kritiku aspektů distance, nebo celého konceptu v rámci estetického postoje, například na Dickieho kritiku - Casebier nebo Kemp. Ti se pak opět snaží „rehabilitovat“ Bullougha prostřednictvím své pozměněné verze psychické distance (Casebier), nebo poukázat na tradiční kořeny konceptu estetického postoje (Kemp). Na skupinu „post - obhájců“<sup>180</sup> pak navazují autoři, kteří se snaží uvést koncept do souvislostí a poukazují na zajímavá fakta vedoucí k mylným interpretacím dřívějších interpretů Bullougha<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Price, Kingsley: The Truth about Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 35, č. 4, 1977, s. 411-423.

<sup>180</sup> Poněkud svérázný termín jsme použili, abychom je odlišili od těch „obhájců“, kteří interpretují buď přímo Bulloughovu studii (Dawsonová), nebo všichni ostatní, kteří uvádějí, že četli Bullougha a nereagují na jeho další interpretace jinými autory (Hanfling) nebo i novější příspěvek z úcty nejmenovaného žijícího docenta psychologie, který si vložil Bulloughův koncept dosti svérázně a patrně jej nějak zaměnil s jedním konkrétním příkladem u Ortegy y Gasset.

<sup>181</sup> Price, Kingsley: The Truth about Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 35, č. 4, 1977, s. 411-423.

Pokud přijmeme toto dělení čistě pro názornost, pak ještě upozorníme na poslední skupinu „filosofů“, kteří zmiňují Bullougha velmi okrajově, třeba jen jednou větou (Tomas), nebo citují jednu jeho myšlenku vytrženou z kontextu. Případně se ani neobtěžují citovat a uvedou výrok na způsob „Takoví teoretici jako Bullough a Stolnitz“<sup>182</sup> a zařadí ho do kategorie „svrženého estetického postoje“ a „Stolnitz - nezainteresovaný postoj“ (Snoeyenbos). Tyto interprety nebudeme rozebírat do hloubky, protože je jich značné množství a rozsah práce by se tak znásobil a jejich výčet by příliš nepřispěl k tématu této práce.

Mimo rámec našeho dělení pak stojí ti, kteří se jeho myšlenkami nechali inspirovat, ale nesnažili se jej mylně interpretovat, pouze rozšiřují možné další využití jeho koncepce v jiných směrech (Zuska), a tak ukazují na nadčasovost myšlenky „psychické distance“. Abychom nekřivdili Dickiemu, tak tento interpret stojí někde mezi, protože v jednom článku o estetickém postoji Bullougha hodnotí jen v rámci teorie estetického postoje, zatímco v jiném, který se zabývá přímo jeho konceptem psychické distance (a jemuž byla věnována samostatná kapitola), se mu věnuje podrobněji a snaží se vyvrátit nelogické výtky k jeho studii, čímž mu v závěru poskytnou spravedlivější náhled než ti, kteří se jej snažili „hájit“ a zastřeli jeho teorii dezinterpretacemi. Langfeld hledá objektivní hledisko a Bullougha vcelku pochopil a zdařile interpretoval, až na výjimky, které jsme zmínili dříve.

Cílem této práce bylo komparovat příspěvky reagující na Bulloughovu koncepci psychické distance a vysvětlit případné interpretační omyly s ohledem na Bulloughův příspěvek „„Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“. Tato práce si nekladla za cíl reagovat na všechny ohlasy, které se třeba jen okrajově dotýkají Bulloughovy studie, nebo na ty, které jen letmo zmiňují pojem psychické distance (spíše jako součást svých názorů než v souladu s Bulloughovým pojmem). Takových příspěvků by se jistě dalo nalézt velké množství, proto jsme uvedli a podrobně interpretovali zvláště ty, které se Bulloughem zabývají do větší hloubky a hlavně zvažují jeho původní koncept, ne pouze nějakou přeformulovanou interpretaci. Doufáme, že se nám podařilo poukázat na nejdůležitější příspěvky, které se pojmem psychická distance v kontextu Bulloughovy studie zabývají. Z chronologického řazení jednotlivých interpretací můžeme sledovat linii, která od Bulloughových žáků, příznivců či odpůrců i přes „zásah“ dvou válek pokračuje dodnes. Tento stálý zájem o Bulloughův konceptu psychické distance poukazuje na jeho nadčasovou

---

<sup>182</sup> Snoeyenbos, H. Milton: Saxena on the aesthetic attitude, *Philosophy East and West* roč. 29, č. 1, 1979, s. 99-101.

platnost. Ačkoli se může zdát poněkud nebezpečné přiklánět se na stranu jedné z „velkých teorií“ v době, kdy je dokonce odmítána teorie umění jako nedefinovatelná (Weitz<sup>183</sup>), budeme raději podporovat nadčasové myšlenky než postupovat k naprostému nihilismu, ve kterém by veškerá teorie umění ztratila smysl.

---

<sup>183</sup> Weitz, Morris: Role teorie v estetice, s. 51-64. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec, Pavel Mervart, 2010.

## Seznam použité literatury

Literatura není členěna na sekundární a primární z důvodu obtížného zařazení některých pramenů.

Arthur Efron a John Herold: Root Metaphor: The Live Thought of Stephen C. Pepper", Paunch, 1980, s.53 - 54.

Bartlett, Frederic C.: Herbert Sidney Langfeld: 1879-1958, *The American Journal of Psychology*, 1958, s. 616 - 619.

Berleant, Arnold: Beyond Disinterestedness, *British Journal of Aesthetics*, roč. 34, č. 3, 1994, s. 242–254.

Bourdieu, Pierre: *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, přeložil Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Bullough, Edward: "Psychical Distance" as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, roč. 5, 1912, s. 87 - 118.

Bullough, Edward: Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 23, č. 1, 1995, s. 10 - 29.

Bullough, Edward: Aesthetics: Lectures and Essays, London, Bowes & Bowes, 1957

Bullough, Edward: The Relation of Aesthetics to Psychology, *The British Journal of Psychology*, roč. 10, č. 1, 1919, s. 43- 50.

Bullough - The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour-Combinations, *The British Journal of Psychology*, roč. 3, č. 4, 1910, s. 406- 447.

Casebier, Allan: The Concept of Aesthetic Distance, *The Personalist*, č. 52, 1971, s. 70-91.

Chaudhury, P. J.: Psychical Distance in Indian Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 7, č. 2, 1948, s. 138-140.

Cohen, Marshall: Appearance and the Aesthetic Attitude, *The Journal of Philosophy*, roč. 56, č. 23, 1959, s. 915-926.

Cohen, Marshall: Aesthetic esence, in: *Philosophy in America*, Cornell University Press, 1965.

Dawson, Sheila: "Distancing" as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, roč. 39, č. 2, 1961, s. 155-174.

Dickie, George: Bullough and the concept of psychical distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, roč. 22, č. 2, 1961, s. 233 - 238.

Dickie,George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly I*, 1964,

s. 55 - 65.

Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly* I, 1964, s. 55 - 65. Přetištěno v: J.Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*, 3. vydání, Philadelphia 1987, s. 100 - 116.

Dickie, George: Psychical Distance: In a Fog at Sea, *British Journal of Aesthetics*, roč. 13, č. 1, 1973, s. 17-29.

Hanfling, Oswald: Five Kinds of Distance, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 89 - 102.

Kemp, Gary: The Aesthetic Attitude, *British Journal of Aesthetics*, roč. 39, č. 4, 1999.

Langfeld, Herbert Sidney: The Aesthetic Attitude, New York, Harcourt, Brace, 1920.

Lewis, Peter: A Note on audience participation and psychical distance, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 25, 1985, s. 273 - 277.

Longman, Lester Duncan : The Concept of Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 6, č. 1, 1947, s. 31-36.

Maeterlinck, Maurice: *Modrý pták*, Praha 1962.

McGregor, Robert: Art and the Aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 32, č. 4, 1974, s. 549-559.

Ortega y Gasset, José. Dehumanizácia umenia, in: *Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994.

Pepper, Stephen Coburn.: Emotional distance in art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 4, č. 4, 1946.

Price, Kingsley: The Truth about Psychical Distance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 35, č. 4, 1977, s. 411-423.

Saxena, Sushil Kumar: The Aesthetic Attitude, *Philosophy East and West*, roč. 28, č. 1, 1978, s. 81-90.

Sibley, Frank: Aesthetics and the Looks of Things, *The Journal of Philosophy*, roč. 56, č. 23, 1959, s. 905-915.

Snoeyenbos, H. Milton: Saxena on the aesthetic attitude, *Philosophy East and West*, roč. 29, č. 1, 1979, s. 99-101.

Stolnitz, Jerome: The Aesthetic Attitude, *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*, University of Rochester, 1960, s. 29-42.

Stolnitz, Jerome: On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 20, 1961.

- Tomas, Vincent: Aesthetic Vision, *The Philosophical Review*, roč. 68, č. 1., 1959, s. 52-67.
- Weitz, Morris: Role teorie v estetice, s. 51-64. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec, Pavel Mervart, 2010.
- Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha, Triton, 2001.
- Zuska, Vlastimil: Estetická distance - dialog sebereflexe. In: *Estetická distance včera a postvčera*, Praha, Společnost pro estetiku AV ČR, 1998.
- Zuska, Vlastimil: Mimesis-fikce-distance. K estetice XX. století, Praha, Triton, 2002.